



i mille occhi XVI edizione Teatro Miela Trieste 15_21 settembre 2017



i1000(o)cchi
Festival internazionale del cinema e delle arti

i1000(o)cchi

Festival internazionale del cinema e delle arti

in copertina

Joanne Woodward e Lee Remick in una foto di scena di *The Long, Hot Summer* (1958) di Martin Ritt (Collezione Anno uno).

English version of the Catalogue on
www.imilleocchi.com

I mille occhi / The Thousand Eyes

Festival internazionale del cinema e delle arti / International Arts and Film Festival

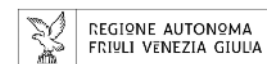
XVI: Eros e Priapo

Trieste, Teatro Miela, 15→21 settembre 2017

Anteprima a Roma, Cinema Trevi - Cineteca Nazionale, 12→13 settembre 2017

il festival dell'Associazione Anno uno

con il contributo di



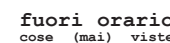
main partners

La Cineteca del Friuli, FIAF – Archivio Cinema del Friuli Venezia Giulia, Gemona (UD)
Centro Sperimentale di Cinematografia – Cineteca Nazionale, Roma

project partners

Cineteca Italiana, Milano
Cineteca di Bologna
Museo nazionale del cinema, Torino
Elliniko Kentro Kinimatoghrafou, Athina
ERT, Athina
Hrvatski filmski savez, Zagreb
Jugoslovenska kinoteka, Beograd
Centar film, Beograd
Werkstattkino, München
Kommkino, Nürnberg
Filmmuseum, Düsseldorf
Filmmuseum München
Istituto Luce - Cinecittà, Roma

L'Officina Film Club, Roma
Fuori orario, Roma
Cineteca Bruno Boschetto, Torino
Associazione Giuseppe De Santis, Fondi
Fondazione Luigi Micheletti, Brescia
Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, Roma
Penny Video, Roma
Ripley's Film, Roma
AFIC, Associazione Festival Italiani di Cinema
Casa del cinema di Trieste
Comunità Greco Orientale di Trieste
Fondazione Ellenica di Cultura, Trieste



ideazione, ricerche e messa in scena
Sergio M. Grmek Germani

con la collaborazione al programma di
Cecilia Ermini
e Fulvio Baglivi, Christoph Draxtra, Mila Lazić,
Olaf Möller, Simone Starace, Roberto Turigliatto,
Gary Vanisian

coordinamento
Margherita Pevere
con la collaborazione di
Francesca Bergamasco

movimentazione
Luca Luisa

*ufficio stampa e comunicazione online -
realizzazioni video*
Francesca Bergamasco
assistenti ufficio stampa e social team
Francesca Benedetti, Giulia Terzani, Amine Elcicek,
Lucia Conti, Ginevra Radivo, Giulia Groppazzi

ufficio stampa esteri
Gloria Zerbinati

ospitalità
Mara Guerrini
assistente ufficio ospitalità
Carlotta Pinatti

sito internet
Zenmultimedia

assistenza informatica
Stefano Biloslavo

accoglienza, maschere, infopoint
Giulio Baistrocchi, Farhan Shabbir,
Elisa Weffort Peroni

video e foto
Luca Innocenti
assistente video e foto
Jacopo Baroni

catalogo a cura di
Simone Starace
con contributi di
Thanos Anastopoulos, Christoph Draxtra,
Cecilia Ermini, Sergio M. Grmek Germani, Mila Lazić,
Olaf Möller, Dario Stefanoni, Gary Vanisian

grafica e impaginazione
Cristina Vendramin

stampa
Poligrafiche San Marco, Cormons

traduzioni e interpreti
Erica Bresciani, Isabel del Zotto, Christoph Draxtra,
Mila Lazić, Paola Sorrentino, Simone Starace,
Gary Vanisian

proiezioni
Paolo Venier

sottotitoli
Betina Lilian Prenz

premio Anno uno realizzato da
Stefano Coluccio, Canestrelli - Venice Mirrors, Venezia

CANESTRELLI
gli specchi delle streghe

selezione vini e omaggi ospiti offerti da
Azienda agricola Škerk, Duino Aurisina (TS)
Azienda agricola Zidarič, Duino Aurisina (TS)
Caffè Teatro Verdi, Trieste
Taverna Saporì Greci - Sorsi e Morsi, Trieste
Theresia Mittel Bistrot, Trieste
Amelia dolce q.b., Trieste
Gustò Typical Triestin Buffet, Trieste
Ponterossó, Trieste



zidarič



· ponterossó ·

media partners



**RAPPORTO
CONFIDENZIALE**



Si ringraziano

*tutti i cineasti e i produttori dei film in programma,
tutti gli autori e gli editori dei testi pubblicati,
tutti i partecipanti agli incontri,*

project partners e collaboratori
CINETECA DEL FRIULI – ARCHIVIO CINEMA DEL FRIULI
VENEZIA GIULIA
direttore Livio Jacob
archivio film Elena Beltrami, Alessandro De Zan,
Simone Londero, Alice Rispoli, Andrea Tessitore
si ringraziano per la collaborazione Piera Patat,
Giuliana Puppini, Ilaria Cozzutti, Ivan Marin

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA –
CINETECA NAZIONALE
presidente Felice Laudadio
direttore generale Marcello Foti
direttore Gabriele Antinolfi
conservatore Daniela Currò
diffusione culturale e programmazione Laura Argento
con Maria Coletti, Domenico Monetti, Luca Pallanch,
Franca Farina, Viridiana Rotondi, Silvia Tarquini,
Cosetta Delfaro
e lo staff del Cinema Trevi

CINETECA BOLOGNA
direttore Gian Luca Farinelli
archivio Andrea Meneghelli, Carmen Accaputo

CINETECA ITALIANA
direttore Matteo Pavesi

MUSEO NAZIONALE DEL CINEMA
conservatore Claudia Gianetto

FUORI ORARIO
enrico ghezzi, Roberto Turigliatto, Fulvio Baglivi,
Donatello Fumarola, Lorenzo Esposito

L'OFFICINA FILM CLUB
Paolo Luciani, Cristina Torelli

Konstantinos Aivaliotis di Elliniko Kentro
Kinimatoghrafou
Bernd Brehmer di Werkstattkino
Diana Nenadić di Hrvatski filmski savez
Aleksandar Erdeljanović, Saša Banjović di
Jugoslovenska kinoteka
Ljubomir Popović, Jadranka Blanuša-Vučković di
Centar film
Darko Šimičić di Institut Tomislav Gotovac
Igor Pressel, Kaja Bohorč di Slovenska kinoteka
Pier Paolo Poggio, René Capovin, Stefano Guerrini di
Fondazione Luigi Micheletti
Roberto Cicutto, Maria Gabriella Macchiarulo di
Istituto Luce - Cinecittà

Angelo S. Draicchio di Ripley's Film
Giorgio Nogherotto, Rita Ravalico, Guglielmo
Danelon, Francesco De Luca,
e Daniele Marzona, Michele Sumberaz Sotte,
Barbara Scarciglia, Alice Bensi, Francesco Sacchi,
Valentina Molaro di Teatro Miela - Cooperativa
Bonawentura
Nicoletta Romeo di Trieste Film Festival - Alpe
Adria Cinema
Sandi Škerk di Azienda agricola Škerk
Dario Zidarič di Azienda Agricola Zidarič
Maddalena Giuffrida, Walter Stanissa di
Agriturismo Juna

un ringraziamento speciale a
Gabriella Cucchini

si ringraziano inoltre
Benjamin Albrecht, Christian Appelt, Adriano
Aprà, Chiara Barbo, Corrado Basile, Maria Teresa
Bassa Poropat, Sara Bergamasco, Enrique Bergier,
Paolo Bertagni, Matteo Biacca, Claudia Bouvier,
Maurizio Cabona, Bilquis Castano, Mohamed
Challouf, Sergio Crehici, Alice Cucchetti, Evelyn
Dewald Caporali, Cristina D'Osualdo, Massimo
Ferrari, Beatrice Fiorentino, Gabriele Giuli, Toni
Giusa, Franco Grattarola, Federica Gregori,
Konstantin Hockwin, Christoph Huber, Rainer
Knepperger, Jan Kuhn, Petar Jakonić, Giulio
Lauri, Paolo Lughi, Jaruška Majovski, André
Malberg, Bernhard Marsch, Felix Mende, Annalisa
Metus, Federica Naveri, John Oliver, Chiara
Omero, Norbert Pfaffenbichler, Giulia Pigato,
Enzo Pio Pignatiello, Federico Poillucci, Nenad
Polimac, Giorgio Rossi, Antonio Rubini, Gianni
Sadar, Cristina Sain, Giulio Sangiorgio, Tatti
Sanguineti, Sebastian Schwittay, Silvana Silvestri,
Vlado Škafar, Francesco S. Slocovich, Daniele
Terzoli, Ghiannis Theos, Fulvio Toffoli, Gianni
Torrenti, Silvia Vallario, Antonella Varesano,
Giorgia Venturoli, Mislav Vinković, Loris Zecchin
e
Hotel Savoia Excelsior, Hotel Filoxenia,
B&B Amelie, Brass B&B, Cerino b&b,
0.3 stanze, B&B Empire 1970, Meg Homestay

Savoia Excelsior Palace
TRIESTE
STARHOTELS
COLLEZIONE



Amelie

Outside the Law

di Sergio M. Grmek Germani



It's not my soul, it's my heart.

la protagonista di *The Fireworks Woman* di Wes Craven

*Cinquantaquattro marinai cinesi, minacciati di essere
espulsi dal Canada perché – dopo aver subito
un siluramento – rifiutavano di riprendere il mare,
dichiarando di essersi reincarnati come canadesi.
Spiegarono che, dopo il siluramento in pieno Atlantico,
erano morti e si erano reincarnati sulla nave canadese
che li aveva raccolti. Le autorità canadesi non accettarono
questa dottrina, e i cinesi dovettero riprendere il mare.*

Elias Canetti, *Il libro contro la morte*,
a cura di Ada Vigliani, Adelphi, Milano 2017

L'immagine del cinema non ha cornici, secondo l'insuperabile lezione di André Bazin; è invece una finestra.

Dunque, se I mille occhi scelgono di incorniciare il proprio programma, è solo per aprirlo di più. Quest'anno il primo e l'ultimo film compiuto di Seth Holt saranno il primo e l'ultimo film proiettato al festival. Ci si sono imposti, già dai loro titoli e tantopiù a una visione, come i film destinati a quel ruolo di cornice. Perché il carattere vagante, *detournante*, senza meta, del primo si sottolinea nella spietatezza del secondo (e mai le figure femminili sono state altrettale bersaglio di un sacrificio rifiutato come in questi e negli altri film del regista, a cominciare da Maggie Smith e Andree Melly nel primo film, fino a Valerie Leon negli incompiuti), e alla fine la strada pericolosa di *Danger Route* si conclude su un fermo di fotogramma che trattiene il protagonista, "femminicida" sconfitto, prima della sua uscita di campo dal film e dal cinema. Segni che più evidenti non potrebbero essere di come si tratti di un grande regista da riscoprire, che per noi compone il perfetto poker nel cinema inglese (su cui le schematizzazioni di Godard & C.

sono oggi meno veritiere della curiosità marginale di Marker e Tanner, e anche di Dreyer che incluse *Brief Encounter* di Lean nel suo *top ten*, apparentemente canonico ma attraversato tra l'altro da un titolo come *The Petrified Forest* di Mayo), poker in cui unirei Seth Holt a Alfred Hitchcock, Terence Fisher e Michael Powell (il nostro prezioso Olaf Möller, che da anni batteva sulla necessità della rassegna Holt, da quando facemmo l'omaggio al meteorico e fondamentale Michael Reeves, forse ometterebbe il primo di questi tre, e nel suo saggio in catalogo ci guida bene nell'esoterica dei sottovalutati inglesi, cui ci permetteremmo di aggiungere Roy Ward Baker). Seth Holt, nato in Palestina e portante il nome del terzo figlio di Adamo ed Eva, quello che eccede la coppia segnata dall'omicidio di Abele e Caino, ha portato nel gotico inglese, e più generalmente nel cinema di genere thriller e horrorifico, lo stesso segno del doppio del Dybbuk di Michał Waszyński e Edgar G. Ulmer (compagno di *detour*).

Già da queste considerazioni si conferma il carattere inconcluso dei programmi del festival, quest'anno sottolineatosi in corso d'opera con la necessità di considerare quasi tutte le rassegne come una prima parte che esige seguiti.

Un programma che si costruisce di anno in anno da una sempre più ampia rete di amici e collaboratori, verso i quali la difficoltà del festival è solo quella di non poter realizzare subito tutte le loro stimolanti proposte.

Un programma che parte dal rifiuto sempre più rafforzato che il cinema del nostro presente sia solo quello fatto il giorno prima. Opere e autori che ci tornano dal passato si rivelano per la prima volta contemporanei nella loro inattualità (nell'accezione non banale di opera non consumabile nell'attualità ma ben più perdurante). Se qualcosa manca invece, fatte salve tuttavia numerose eccezioni, al cinema degli ultimi decenni è la capacità di andar oltre un'incancrenita accettazione del cinema come territorio già ben recintato: il fatto che il cinema debordi dagli schermi e dalle sale in numerosi e diffusi mezzi di fruizione e produzione, dalla rete ai cellulari, non lo libera da regole di comunicazione prefissate. Basta invece vedere oggi un film come l'autoremake sonoro di Tod Browning *Outside the Law* (proiettato al recente Cinema Ritrovato di Bologna) per cogliere la profonda verità del suo stesso titolo, sfuggente a ogni legge inscheletrita.

Ci sono film così anche oggi, per fortuna. Come qualche anno fa considerammo in catalogo la recente proiezione veneziana di *The Canyons* una "nostra" proiezione, possiamo ben farlo col nuovo film di Paul Schrader *First Reformed*, cosicché la foto struggente di Amanda Seyfried da questo film è il perfetto incipit visivo di

questo testo. Un film di totale libertà verso tutte le religioni e tutte le ideologie, al punto da poter includere nel suo universo cristiano anche le sparizioni dei corpi e le distruzioni che oggi si vorrebbero attribuire solo alle deviazioni dell'islamismo. Un film che ci apparve subito come un McCarey diretto da Wiseman, e in cui del terzetto *transcendental* del libro giovanile di Schrader è la presenza di Dreyer, allora la meno fatta propria, a rivelarsi decisiva. Insomma un film che sembra appartenere più agli abbandoni all'imprevisto nelle scelte per i mille occhi che al *mainstream* del cinema odierno.

Confidiamo che queste scelte siano sempre più percepite non come affare di studiosi del cinema o di *film buffs* ma prima di tutto come un'esigenza da spettatori. Ci conforta molto che quest'anno il programma sia segnato dal riferimento a due volumi epocali di recente uscita (presso lo stesso editore), di coloro che da tempo lo scrivente, che pur ha letto nella sua vita troppo poco rispetto ai film visti e quasi nulla rispetto a Bobi Bazlen, considera gli autori capitali del Novecento. Di Carlo Emilio Gadda è uscita la versione filologicamente fedele dei testi confluenti in *Eros e Priapo*, libro straordinario anche nella sua non mediabilità, e il nostro programma, oltre a includere le più dirette tracce dello scrittore nel cinema (televisione compresa), si espande al film televisivo di Damiano Damiani su Piazzale Loreto (luogo in cui conversero anche Curzio Malaparte e Gianikian-Ricci Lucchi, cineasti che nuovamente in *Pays barbares* incontrano il grande cinema di Luca Comerio, dato che fu destino del nipote di costui, Paolo Granata, di riprendere l'oltraggio ai corpi travolti dalla storia).

L'altro libro, più azzardante che filologico, riunisce i testi di Elias Canetti per il mai compiuto *Il libro contro la morte*, che incontra quanto c'è di essenziale nel cinema (anche se non cita Dreyer).

Ci è sembrato che questo libro (che non "presenteremo" ma alla cui lettura rinviamo) si unisca splendidamente alla recente uscita di una coppia di film del maggior cineasta italiano vivente, Ermanno Olmi. Diciamo pure che nel 2017 il dittico costituitosi tra *vedete, sono uno di voi* e il riemerso, sessantottesco *La tentazione del suicidio nell'adolescenza*, dopo il precedente pari capolavoro *torneranno i prati*, pone Olmi tra i cineasti indispensabili. Tutti questi suoi film partono da una committenza istituzionale (che sia la Chiesa cattolica o il MIBACT nel centenario della grande guerra o la clinica psichiatrica della Sandoz) ma diventano *outside the law*. Il sempre ben azzardante Tatti Sanguineti presume che il film rimasto inedito nel 1968 abbia segnato una sorta di suicidio del "cineasta industriale", diven-

tando quindi per noi oggi il ponte più giusto verso ciò che nel '68 non fu solo apparenza. E chi ritrova il film? la Fondazione Luigi Micheletti di Brescia, uno degli archivi fondamentali per la storia del Novecento, che vara anche il bellissimo progetto musil e accoglie con entusiasmo la proposta dei Mille occhi che la seconda proiezione assoluta del film, dopo quella nella città natia di Basaglia, avvenga a Trieste. Perché quel film, più di Foucault, fa saltare il controllo della psichiatria classica sulle vicende dei corpi mortali, e fa esplodere nel suo montaggio tutto il fiorire di volti, espressioni, sguardi dell'intero cinema di Olmi, corti e lunghi, per la sala o televisivi. La *tentazione del suicidio* che è nel reale e nel cinema trova qui il rovesciamento *contro la morte* che è più nel cinema che nel reale.

Una riscoperta che dà un senso forte al lavoro d'archivio. Da tempo il festival lavora gomito a gomito coi più importanti archivi di cinema: la Cineteca del Friuli è sin dall'inizio nostro partner, fondamentale canale verso la FIAF; la Cineteca Nazionale ha quest'anno potenziato la disponibilità nei nostri confronti, consentendoci la proiezione di molte copie rare del cinema italiano; ma sono ottimi anche i rapporti con Cineteca di Bologna, Cineteca Italiana (cui dedichiamo un omaggio per l'anniversario), Museo nazionale del cinema, e tutti gli altri archivi, pubblici e privati, italiani ed esteri, fondamentali per le rassegne tedesche (e per film anche italiani e inglesi conservatisi in Germania), per quella greca e per quella croato-serba, dove si è rinnovata la nostra storica collaborazione con Jugoslovenska kinoteka e Hrvatski filmski savez. Ribadiamo che per noi il lavoro d'archivio non è un recinto per studiosi e "professionisti", e tantomeno uno sguardo rivolto e rinchiuso nel passato. Se noi viventi abbiamo un futuro, anche senza abbandonarci al sogno di ricreare i corpi del passato che fu del grande cosmista Fëdorov, è da qui che dobbiamo partire. Il comunque brillante Bernardo Bertolucci ha ben chiosato in un recente Cinema Ritrovato: siete diventati bravissimi a restaurare i film, ora potreste provarvi anche coi cineasti (e poi anche con gli spettatori, aggiungiamo).

Il programma per percorsi (preferiamo chiamarli così anziché sezioni concluse in se stesse) si apre quest'anno con un omaggio all'amica Luce Vigo, che fu con noi alla prima edizione dei Mille occhi e che ha ritrovato il padre, massimo cineasta, da spettatrice, dopo avervi brevemente convissuto. È una delle presenze che ci hanno abbandonato dall'ultimo festival. Tra esse ricordiamo qui una delle persone più generose mai vissute a Trieste, Rosella Pisciotta, e Nereo Battello che ci

visitò l'anno scorso, e un critico che purtroppo incontrammo solo a distanza, Michel Delahaye; e uno scrittore che l'anno scorso evocammo nella rassegna veneta, G.A. Cibotto. E alcuni grandissimi cineasti: Jerry Lewis, che riusciamo a omaggiare solo con un titolo di percorso; gli sregolatissimi Seijun Suzuki, Andrea Tonacci, Radley Metzger (che indirettamente omaggiamo con l'hard di Wes Craven, dato che è con Gerard Damiano l'altro massimo autore di questo cinema). Le catalogazioni della morte hanno quest'anno riunito George A. Romero e Tobe Hooper, falciando dopo Craven tutto quel nuovo horror americano che (come in Italia Fulci soprattutto) seppe trovare nel disfaccimento dei corpi un amore aurorale. È scomparso Lazar Stojanović, regista serbo di pochi film "provocatorii", e lo uniamo nell'omaggio ai grandi dell'avanguardia croata che ci avevano lasciato in precedenza. Sono scomparsi grandi attori: Gastone Moschin, che avremmo voluto con noi; e John Hurt, Pietro Giordano, Memè Perlini... E miriadi di fragranze femminili: Teresa Ann Savoy, Elsa Martinelli, Jeanne Moreau, Emanuelle Riva, Anita Pallenberg, Mireille Darc, Christine Kaufmann, Margot Hielscher, Carrie Fisher, Rita Renoir, Laura Troschel, Paola Montenero, Solvi Stubing, Gisella Sofio, Anna Maria Gambineri...

È scomparso anche, in un'atroce vicenda di amore e morte eterodiretta dal dominio economico, un collezionista che qualcuno dei nostri collaboratori conobbe anche personalmente, il ferrarese Giovanni Bartolucci. Al di là del dolore plurimo per le persone, la vicenda di cronaca (se non è osceno generalizzare) ci rinvia anche al carattere segretamente estremo di molto cinema nato in quelle terre. L'anno scorso nel programma il bellissimo *Gente così* di Cerchio, rivelandosi anche una coregia di fatto di Giovannino Guareschi, fece cogliere l'universo tutt'altro che superficiale di costui (non a caso ammirato da uno studioso empirista e raddomantico come il reggiano Mario Manlio Rossi). Ma proviene dall'Emilia anche il cinema radicale di Vittorio Cottafavi. E sono bolognesi i tre registi più intimi di tutto il cinema italiano: Valerio Zurlini, Pier Paolo Pasolini, Ferdinando Maria Poggioli, di cui quest'anno scopriamo la corrispondenza, da nessuno evidenziata, col genovese Pietro Germi: un genovese che ha per tali solo alcuni personaggi, e infatti i protagonisti di *Il testimone* e *Gioventù perduta* accennano a questi natali, e il Paul Muller di *La città si difende* vorrebbe tornarvi dal suo *nowhere to go*. Poggioli e Germi, un omosessuale e un omofobo che si trovano profondamente intrecciati (parallelismo perfetto col rapporto Pasolini-Zurlini) nel cinema, si sono addirittura suppliti: Germi appunto non ha realizzato film liguri

e genovesi bensì veneti o siciliani o romani, e il suo *Amici miei*, prima di essere tradotto da Monicelli in fiorentino, doveva essere per Germi un film bolognese, laddove Poggioli realizzò il massimo film ligure, *Sissignora*. Che è anche uno dei massimi film italiani di ogni tempo (solo Mario Orsoni e Gianni Buttafava se n'erano accorti), e il film dal finale più straziante di tutta la storia del cinema insieme a *Some Came Running* di Minnelli e *Imitation of Life* di Sirk.

La rassegna pluriennale dei *Germogli* è nata da una frequentazione sempre più appassionata del grande cinema italiano, *outside the law*, e ci auguriamo faccia scoprire nel loro fulgore, accanto a quanti il festival ha adeguatamente messo in luce (Rossellini, Zurlini, Cottafavi, Comerio, Genina, Camerini, Matarazzo...), altri cineasti per il presente. Germi ha avuto post mortem parecchie attenzioni, che però ancora non hanno saputo accogliere uno stupendo film sregolato come *Le castagne sono buone*. Il germogliare del suo cinema ci si apre a raggiera: Poggioli, il grande minore Bianchi, e soprattutto Damiano Damiani, di cui la testimonianza di Enrique Bergier (intercettata da Simone Starace) rivela il forte rapporto con Germi. Di Damiani si realizzò, con lui ancora in vita, una bella rassegna-omaggio al CEC di Udine, con un volume eccellente di Alberto Pezzotta, ma forse solo oggi (per nostra insufficiente ricettività, evidentemente) egli si rivela in tutta la sua forza, al punto che un tardivo film per la tv Mediaset, *L'angelo con la pistola*, travolge ogni confine da fiction televisiva.

Ricollegandoci a quanto scritto su Olmi, il '68 probabilmente non è stato, come da provocazione di Zurlini (nell'intervista di Gianni Da Campo), «un anno come un altro: viene dopo il '67 e prima del '69». È stato anche per il cinema italiano un anno dopo cui nulla può essere come prima: i grandi autori (tra cui Zurlini, Damiani e anche il “sociale” De Santis, e il suo allievo Giraldi) hanno saputo attraversarlo con la libertà di tutto il loro cinema; per gran parte degli altri hanno prevalso solo i tic dell'aria del tempo. Un nome su cui ancora vogliamo confrontarci è Elio Petri: i suoi *La decima vittima*, *A ciascuno il suo* e *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* sono un trittico stupendo, mentre con *Un tranquillo posto di campagna* ci sembra insinuarsi una sproporzione tra ambizioni e realizzazioni che forse ci fu anche nei suoi primi film, e temiamo anche negli ulteriori: ma potremmo sbagliarci.

L'accenno a De Santis ci permette di cogliere quel carattere apolide che sovente ha attraversato il cinema italiano, e di cui i set jugoslavi e sovietici del cinema di De Santis sono emblematici.

Un film come l'ultimo di Laurel & Hardy, non solo massimi comici ma massimi cineasti (germogliati da McCarey), ingiustamente strapazzato all'epoca dalla critica, è oggi tra i più coerenti atti del carattere apolide del cinema. Enzo Pio Pignatiello ne ha ben studiato i contesti geopolitici, nella pubblicazione edita in occasione del festival, che presenta un suo tentativo di ricostruire l'integrale versione italiana, con l'ultimo grande doppiaggio di Sordi e Zambuto. E Stanlio e Ollio ci si svelano anche, a sorpresa, tra i grandi cineasti sulla grande guerra, con la scritta 1917 che apre sia *Il compagno B...* che *Venti anni dopo*.

Il nostro programma di quest'anno contiene due tasselli di una sponda internazionale del cinema italiano troppo poco nota, quella tedesca, il cinema di Roger Fritz, con la rassegna curata da Draxtra e Vanisian, e quello di un'attrice non solo tra le più belle, Dagmar Lassander, ma splendidamente portata a incrociare alcuni dei momenti più audaci del cinema italiano, dall'erotico all'horror, dei quali essa riunisce bestiari degni di Borges (*La lupa mannara*, *Black Cat*, *W la foca*), e anche quando non è protagonista (e invece lo è, per esempio, la sorprendente Annik Borel) lascia un segno indimenticabile sui film.

Altro apolide è l'egiziano Tewfik Saleh, il cui film attraversa, dall'allora confine tra Siria e Iraq, tutto il mondo dell'esilio, incrociandosi con gli esuli attraverso l'Italia di Pietro Germi (esemplarmente in *Il cammino della speranza* che percorre la penisola di *Paisà* non più con lo sguardo dei “liberatori” ma con quello degli stranieri in patria). Occuparsi oggi dell'egiziano Saleh, che ancora poté partire da un panarabismo universalista, è anche il nostro modo di non dimenticare Giulio Regeni.

Solo poche parole per due rassegne straordinarie, per cui si rinvia ai testi in catalogo: quella dedicata a Dimos Theos, a cura di Cecilia Ermini, e quella sull'avanguardia croata e serba, in cui Mila Lazić ha raccolto meraviglie rarissime.

a Luce Vigo



Premio Anno uno

CROSSING PATHS WITH LUCE VIGO

Regia, fotografia, montaggio: Jem Cohen; *interventi:* Luce Vigo; *produzione:* Punto de Vista/INAAC/Gravity; *origine:* Spagna, 2010; *formato:* video, col.; *durata:* 12'.

Copia digitale dalla produzione.

LUCE, À PROPOS DE JEAN VIGO

Regia: Leïla Férault-Levy; *fotografia:* Réanud Personnaz, Robin Fresson; *montaggio:* Amrita David; *interventi:* Luce Vigo, Nicolas Sand, Émile Breton; *produzione:* La Huit/Gaumont/BIP TV/Ciné+; *origine:* Francia, 2016; *formato:* video, col.; *durata:* 67'.

Copia digitale dalla produzione.

LUCE VIGO

Nata il 30 giugno 1931, Luce Vigo rimase orfana del padre Jean a soli tre anni, nel 1934, perdendo successivamente anche la madre cinque anni più tardi. Nel 1951, in occasione della nascita del premio Jean Vigo, Luce comincia ad avvicinarsi alla figura e all'opera del padre, partecipando successivamente all'organizzazione di cineclub e collaborando a pubblicazioni come «Jeune Cinéma», «Regards» e «L'Humanité». Nel 2002 scrive una biografia del padre, *Jean Vigo, une vie engagée dans le cinéma*, pubblicata dai Cahiers du Cinéma. Nello stesso anno è ospite a Trieste per I Mille Occhi. Muore a Parigi il 12 febbraio 2017.

Vedere oggi l'ultimo lungometraggio diretto da Dimos Theos è, insieme alle tante profonde emozioni che contiene, insieme alla bellezza personalissima con cui eredita tutto l'universo culturale greco (e dunque dell'Occidente), anche uno spietato atto di accusa a come va il mondo del cinema, alle sue incancrenite gerarchie (e lasciamo perdere i cosiddetti canoni). Perché *Eleatis xenos* è un capolavoro assoluto, che I mille occhi hanno avuto la fortuna di intercettare nel loro vagare nel cinema, che spesso si rivela raddomantico più per demeriti altrui che per merito nostro. Un Premio Anno uno conseguente soltanto col nostro saper accogliere Werner Schroeter, Paulo Rocha, Thomas Harlan, Klaus Wildenhahn, Marc Scialom, Vítor Gonçalves, e in generale nel festival Vittorio De Seta, Nico Papatakis, Jacques Baratier... che consideriamo tutti cineasti del presente alla pari dei giovani e giovanissimi che ammiriamo. Si vorrebbe che questa prima proiezione extragreca non di circostanza, di un film che unisce alla profonda ellenicità un totale carattere apolide, ben segnalato dalle coproduzioni turca (!!!), ungherese e belga, aprisse almeno mille occhi al mondo. Un film struggente, una ricerca del padre, l'eterna sconfitta dell'amore, un'opera già straniera in patria, come ne è consapevole il titolo ripreso da Hölderlin (colui che con Nietzsche e Giorgio Colli meglio capì la Grecia), con protagonista un'esordiente brasiliana doppiata da una voce tedesca parlante il greco... e con lei Eleni Maniati che lo collega a tutta la grandezza di Stavros Tornos, il cui ultimo lungometraggio, *Enas erodbios ghia ti Ghermania*, perfetto gemello del film di Theos, ebbe nove anni prima per protagonista l'abbagliante "ornitologa tedesca" Anna Wich, qui ripresa in un piccolo ruolo non accreditato. Perché l'essere isolato, straniero di Theos verso il cinema greco si unisce alle sue altre massime punte: *Kierion*, il suo primo lungometraggio (con proiezione a Venezia e da Langlois nel 1968, ma edito in Grecia solo a fine dittatura), aveva come attori Kostas Sfikas (gemello nell'anarco-trockismo di Theos), Stavros Tornos, Tonia Marketaki – cioè i massimi – insieme a gran parte degli altri cineasti greci importanti. La personale quasi completa che realizziamo (con postille il prossimo anno) è un omaggio dovuto a un cineasta straniero e greco come noi.

Associazione Anno uno
settembre 2017

Dimos Theos, straniero di Grecia, I



LO STRANIERO DI GRECIA
di Cecilia Ermini

Capita a volte che un singolo film esprima il pensiero nucleare di un'intera filosofia di cinema e che, al tempo stesso, contenga in esso il "tragico" destino dell'artefice, anche se questa certo non era l'intenzione originale. È questo il caso di Dimos Theos, cineasta-esploratore di pensiero che, a metà degli anni '60, grazie alla lezione del film noir, del neorealismo italiano, della *nouvelle vague* francese e del cinema documentario, compì una sorta di rigenerazione "assimilativa" all'interno della cinematografia greca, girando il primo film apertamente politico, *Kierion* (1968-1974), in contrasto con il cinema commerciale finora dominante. Ambientando *Kierion* in tempi moderni, pur trattandosi del famoso "caso Polk" del 1948, Theos pone l'azione in un *non-tempo*, un limbo in grado di denunciare e mettere in evidenza l'atemporalità delle strutture sociali. Questo nuovo tempo di connessione in *Diadikasia* (1976) diventa non solo emblematico ma, come detto in incipit, l'epifania di un'intera esistenza. Il Mito di Antigone viene trattato non più in funzione spettacolare ma analizzando i meccanismi di costruzione dell'ordine costituzionale, visti da Theos come vera e propria base del tragico, soprattutto moderno. Il nucleo del dramma sofocleo risiede nello scontro fra due volontà e due concezioni del mondo (Theos e la Grecia, *ça va sans dire*): quella di Antigone, fragile ma fortissima moralmente, di rispettare le leggi non scritte della natura (*physis*) e quella di Creonte tesa a imporre la for-

za dello Stato e della legge (*nomos*). Pertanto, il Mito diventa una dimensione senza tempo che può essere visualizzata anche attraverso l'era moderna mentre Antigone è lo specchio, ancora velato, nel quale il regista, e i suoi successivi personaggi, si riconosceranno. Tutti gli eroi del cinema di Dimos Theos infatti, in una lettura intuitiva e non programmatica, camminano lungo le traiettorie, mortali, di Antigone: Grigoris Lambrakis in *Ekato ores tou mai*, lo studente Zadik di *Kierion*, Meitanos in *Kapetan Meitanos, i eikona enos mythikou prosopou* e per ultima Hannah in *Eleatis xenos*. Questi anti(eroi) sono tutte variazioni della tragedia di Antigone poiché lottano per esprimere la stessa richiesta, una preghiera di libertà e di conoscenza di sé e resistono alla morte fino a quando una forza non ne annulla l'*élan vital* (non quello bergsonianesimo ma quello di Posidonio). Infine il "mito" di Antigone esprime tristemente il destino proporzionale che il regista ha riservato per sé e per il suo lavoro: opere dalla circolazione limitatissima (in Italia soltanto un paio di proiezioni di *Kierion* e la presenza di *Diadikasia* alla Mostra del Nuovo Cinema di Pesaro), censura (durante la Dittatura dei colonnelli, *Kierion* non fu fatto circolare in Grecia fino al 1974), innumerevoli problemi di realizzazione nella Grecia stessa (quattro lungometraggi in quasi trent'anni senza dimenticare le distanze cronologiche che intercorrono fra un film e l'altro) fino a diventare lui stesso, oltre che Antigone, l'*Eleatis xenos*, lo straniero di Grecia.

EKATO ORES TOU MAI

Regia: Dimos Theos, Fotos Lambrinos;
fotografia: Takis Kalatzis, Yannis Kalovyrynas; *produzione:* D. Theos; *origine:* Grecia, 1963; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 19'
Copia digitale (da 35mm) da autore.

Le ultime ore di Grigoris Lambrakis, assassinato dai membri di un'organizzazione di estrema destra, con la complicità della polizia, durante un comizio politico nel maggio del 1963. Il documentario comprende materiali sull'origine sociale delle organizzazioni parastatali e le loro connessioni con i meccanismi del potere. Gli eventi che portarono all'omicidio si alternano alle grida della folla che piange per questo eroe pacifista. Lo stesso episodio ha ispirato, successivamente, Costa-Gavras per il suo film *Z - L'orgia del potere*.

KIERION

Regia: Dimos Theos; *sceneggiatura:* D. Theos, Costas Sfikas; *fotografia:* George Panoussopoulos; *montaggio:* Vangelis Serdaris; *interpreti:* Dimos Starenios, Elly Xanthaki, Stavros Tornos, C. Sfikas, Theo Angelopoulos, Anestis Vlachos, Tonia Marketaki; *produzione:* Giorgos Papalios, D. Theos; *origine:* Grecia, 1968-1974; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 90'.
Copia 35mm da Elleniko Kentro Kinitomographou.

Un giornalista è accusato dell'omicidio di un collega americano, giunto in Grecia per indagare su alcune questioni



Stavros Tornos in *Kierion*

riguardanti la politica e le compagnie petrolifere. La polizia arresta anche un altro collega, di origini ebraiche, che successivamente verrà ucciso. Il giornalista capisce che le autorità stanno cercando di coprire la verità e di guidare l'opinione pubblica e così decide di investigare per conto suo... Il film è ispirato al cosiddetto "caso Polk", l'omicidio di un giornalista americano nel 1948, George Polk, giunto in Grecia per intervistare Markos Vafeiadis, membro del Partito Comunista di Grecia. Durante la Dittatura dei colonnelli, il film non fu fatto circolare in Grecia ma proiettato unicamente alla Mostra del Cinema di Venezia nel 1968 e poi trasmesso dalla televisione tedesca. Uscì in patria nel 1974 con l'aggiunta di nuove scene e un nuovo montaggio.

L'ORIGINE.
(ALCUNI APPUNTI SU *KIERION* DI DIMOS THEOS)
di Thanos Anastopoulos

Kierion: antica città della Tessaglia, nei pressi di Karditsa, città d'origine del regista Dimos Theos. I primi abitanti erano Pelasgi, in seguito Eoli. Poi sono arrivati i Tessali e successivamente molti altri conquistatori, altre dominazioni, sottomissioni, umiliazioni ... Fino a tempi recenti.

Cinquant'anni dopo la sua realizzazione, il film omonimo di Dimos Theos si conferma come un documento di un'epoca, una profezia e un'eredità spietata.

Il film inizia con una serie di inquadrature di persone per le strade di una città. Sopra di loro scorrono i nomi dei collaboratori del film.

Si tratta di nomi uniti tra loro da un obiettivo condiviso. Probabilmente un gruppo di amici. Ma oggi la lettura dei loro nomi ci emoziona profondamente. Non esiste un altro film nella storia del cinema greco cui abbiano partecipato così tanti futuri registi. Un gruppo di complici. Li cito qui sotto, così come sono indicati nelle inquadrature dei passanti che camminano spensieratamente per le vie della città anonima.

Anestis Vlachos
Kyriakos Katzourakis *
Eleni Theofilou

Dimos Starenios
Elli Xanthaki
Stavros Tornès *
Kostas Sfikas *
Grigoris Massalas
Gianni Detone
Theodoros Angelopoulos *

Titika Vlachopoulou
Ritsa Barka
Stavros Kostantarakos *
Iason Giannoulakis

Yorgos Katakouzinou *

Costas Ferris *
Tonia Marketaki *
Pantelis Voulgaris *
Soulis Spanos
Giannis Fafoutis

Hanno collaborato alla regia:

Pantelis Voulgaris *
Sakis Maniatis
Vangelis Maniatis
Christos Paligiannopoulos *
Takis Hatzopoulos *
Kostas Koutsomytis *
Alida Dimitriou *

Hanno collaborato alla produzione:

Theodoros Angelopoulos *
Stavros Tsiolis *
Diamantis Leventakos
Iannis Fafoutis

Sceneggiatura
Dimos Theos * - Kostas Sfikas *

Fotografia
Yorgos Panoussopoulos *

Montaggio
Vangelis Serdaris *

Produzione
Giorgos Papaliòs - Dimos Theos

Regia
Dimos Theos

Segue un cartello nero con lettere bianche:
(da un estratto dalla *Geografia* di Strabone)

“ ... per primi entrarono gli Eoli, in seguito arrivarono generazioni di forti proprietari terrieri a fondare una nuova civiltà, mantenendo alcuni elementi del vecchio culto. Poi sono arrivati i Tessali, cacciarono gli abitanti e cambiarono il nome della città, chiamata d'ora in poi: Kierion!
In seguito arrivarono gli”

Non appare altro cartello.
Non c'è altro titolo.

Solamente si sente una voce in americano che parla delle meravigliose opportunità della società dell'abbondanza e del consumo.

Ci troviamo in un anfiteatro, spettatori di un discorso pubblico di un tecnocrate americano.

Si alza un giornalista greco.
La sua voce fuori campo guida la narrazione cinematografica:

La storia eterna.
Gli americani sono apparsi qui, uno dopo l'altro ...
Architetti della geopolitica, geologi ... manager ...

Giornalista greco (in inglese):
- *Please, Sir*, ritiene che la teoria del consumismo sia l'ideale per il nostro paese?

Tecnocrate americano:
- Io parlo dal punto di vista di un tecnocrate.

La sua domanda è di natura fantastica.
Le suggerirei quindi di porla a un profeta.

Un addetto di sala s'avvicina al giornalista greco.

Addetto di sala:
- Signor Vagenàs, la desiderano al telefono.

Il giornalista greco Aimos Vagenàs risponde al telefono dove è informato dell'arrivo del suo collega americano, George Morgan (come George Polk) *

** George Polk, giornalista americano esperto di intelligence assassinato in Grecia in piena guerra civile nel 1948, a cui è stato dedicato in seguito un premio nel campo del giornalismo radiofonico e televisivo.*

Inquadrature in aeroporto al momento dell'arrivo di George Morgan (interpretato dal futuro regista greco Stavros Tornès). Inqua-

drature in macchina; la strada costiera si snoda lungo il cimitero degli alleati caduti durante la Seconda Guerra Mondiale.

Si torna alla sede del giornale dove Vagenàs lavora. Il direttore del giornale si sforza di cercare ad alta voce il titolo della prima pagina.

Direttore:
- E il titolo? Il titolo?
“Riflessioni su un antico colpo di stato!”

In un altro ufficio, il capo redattore chiede a Vagenàs il titolo del reportage sul discorso pubblico del tecnocrate americano.

Capo redattore:
- Qual è il titolo?

Vagenàs:
- Teoria del consumo = abbondanza per tutti.

Vagenàs sfoglia il giornale del giorno precedente.

In una pagina legge un reportage sulle manifestazioni.

Nella pagina adiacente c'è una foto di Brigitte Bardot in bikini.

Capo redattore:
- Saresti in grado di dimostrare che Cleopatra fumava marijuana?
Interesserebbe subito mezzo milione di lettori.

E il titolo?
Il titolo?

Un altro estratto dalla voce narrativa fuori campo di Vagenàs:

“Un giornalista dovrebbe essere militante, alla ricerca della verità sociale. All'epoca non avevo ancora dubbi sull'uso delle grandi parole. Ne ero affascinato ... Più tardi mi sono reso conto che anche queste parole erano militanti ed erano legate a qualcosa, indissolubilmente a qualcosa. E così, intrap-

polato ideologicamente, mi sono accorto di essere solo. Senza copertura sociale ... E la colpa è stata mia ... pensavo di abbandonare tutto finché ne avessi avuto il tempo, mentre non ero ancora colpevole ...”

Ci si rende conto che siamo di fronte a un film volutamente frammentario, di forma ellittica, un film formalista, fortemente iconoclasta e quindi profondamente politico. Completamente diverso dal cinema greco che esisteva fino a quel periodo.

E il titolo?
Il titolo?

Il titolo del film non è menzionato.
Il luogo non è precisato.
Così come il tempo non è mai specificato.

Dalla voce narrativa di Vagenàs possiamo capire che tutto si è svolto nel passato, ma senza che il tempo sia ben precisato. La sua narrazione non ha la forma di un reportage giornalistico, piuttosto assomiglia a degli appunti sparsi su ciò che è accaduto. Tuttavia lo stile è contemplativo e distaccato, senza coinvolgimenti emotivi, con un tono amaro, carico di frustrazione.

Che cosa è *Kierion*?
Un film poliziesco.
Un noir greco.
Un film di fantapolitica.
Il primo film esplicitamente politico in Grecia.

Nel 1963 viene pubblicato in Grecia *Z* di Vassilis Vassilikòs e nello stesso anno Dimos Theos e Fotos Lambrinòs co-dirigono *Ekato ores tou Mai* (100 Hours in May/100 ore a maggio), film che fu visto molte volte da Costa-Gavràs prima di girare *Z*, *l'orgia del potere*, così come Dimos Theos aveva visto tante volte *Salvatore Giuliano* (1962) di Francesco Rosi, prima di girare *Kierion*. Le contaminazioni sono comuni nell'arte, soprattutto in periodi fertili.

Una sirena suona ...
Il giornalista George Morgan si affaccia al balcone del suo hotel e guarda con eccitazione le manifestazioni nella strada sottostante.
Il suo sguardo evoca un senso di urgenza.
Oggi, cinquant'anni dopo, ci assale una strana sensazione di familiarità.
Poco dopo scopriamo che George Morgan è stato assassinato.

Aimos Vagenàs (etimologicamente il nome deriva da aima = sangue e vageni = barile) viene arrestato con l'accusa di coinvolgimento nell'omicidio del giornalista americano. La sua colpa non può essere dimostrata e viene rilasciato. Inizia a indagare sul caso per il quale è stato accusato, mentre la polizia “costruisce” un altro colpevole, lo studente anarchico ebreo Leonidas Zadik (etimologicamente il cognome deriva da zadik = giusto) il quale si suiciderà in carcere.

Vagenàs cerca di convincere alcuni dei testimoni a parlare con l'investigatore, ma la testimone principale, un'ex domestica che è stata costretta a prostituirsi, viene assassinata, mentre la versione ufficiale sostiene che si sia suicidata. Le domande che aleggiavano sul reato(i) si moltiplicano e contemporaneamente rimangono senza risposta.

La ricostruzione del delitto non può essere completata perché non vi sono prove sufficienti.
L'investigatore viene ricattato dalla procura di “costruire” colpevoli.
Gli viene ordinato di compiere il suo dovere.
Il giornalista narratore cerca di risolvere il mistero.
Anche lui cerca di fare il suo dovere.
Di svelare la verità.
Di contribuire al compimento della giustizia, ma senza riuscirci.
E si ritrova complice impotente dinanzi al celarsi della verità.

Il clima resta gelido e raccapricciante.
Un'atmosfera di paura e di minaccia che pervade la città.

Tutto ciò che vediamo è un incubo, da cui non possiamo svegliarci.

La ricerca della verità attraverso sia il soggetto che la forma è una sfida continua per il lavoro di Dimos Theos. Il suo cinema esplora sistematicamente i sentieri e le ramificazioni dell'origine. Segue i meccanismi sociali che generano il mito e la storia.

E il titolo?
Il titolo?

Il film termina come è iniziato, con le stesse inquadrature di persone che si muovono spensieratamente (ingenui? indifferenti?) nella città anonima.

Non ci sono titoli di coda.
Il film termina com'è iniziato.
Come all'interno di un incubo dal quale non possiamo sfuggire.
Il film si conclude senza mai accennare al suo titolo.
La storia è in costante ricerca di titolo.
Kierion non è il titolo del film.
Kierion non è il luogo del film (né metaforico, né letterale).
Kierion è il nome di chi ha perso la sua identità.

Kierion è la narrazione di un fallimento.
Dell'incapacità di spezzare il sistema, che sta “costruendo” colpevoli a volontà.
Della frustrazione dallo sforzo di svelare la verità, e della rivelazione dei meccanismi utilizzati dalle autorità per mantenere il proprio potere.
Del profondo senso di complicità di un cittadino che non riesce a prevenire questo occultamento.

Kierion fu girato nel 1966/7 con un senso di urgenza causata dalle turbolenze politiche del suo tempo e ha riunito artisti in un pun-

to di partenza comune. L'avvento della dittatura costrinse Dimos Theos ad andare in Inghilterra, dove finì il montaggio. Censurato da parte dei Colonnelli, *Kierion* fu presentato alla Mostra del Cinema di Venezia nel 1968, dove vinse la menzione speciale. Con un nuovo missaggio fu presentato per la prima volta in Grecia dopo la caduta del regime e fu premiato al Festival di Salonicco nel 1974.

In questo senso il film ha una doppia nascita, nascosta nel silenzio dei sette anni della dittatura.
Una doppia nascita e multiple letture.

Quando viene presentato in Grecia nel 1974 sembra essere la conferma di tutto ciò che è già accaduto, ma allo stesso tempo il medesimo film nel 1967 profetizza letteralmente la dittatura che arriverà.
Profezia e contemporaneamente conferma.
Un incubo e una paradossale eredità.

Un film oltre il suo tempo e profondamente legato alle sue origini.

Durante il film i giudici non riescono a trovare prove sufficienti per richiedere una ricostruzione del delitto, e questa ricostruzione rimane incompleta.

Si crea la stessa sensazione alla visione del film.
La sua virtù si trova in questo senso di incompiutezza.
La sua eredità è la ricerca della verità che è costantemente in corso.
Lo stesso accade con la società e le generazioni degli artisti.

Pochi anni dopo le riprese di *Kierion*, Theo Angelopoulos (che nel film interpreta un collega giornalista) completerà (in senso figurato e letterale) la “ricostruzione di un delitto” in un'opera solida, che diventerà il film emblematico di un'intera epoca.

In seguito ...

In seguito arrivarono parecchi registi e così nasce quello che più tardi è stato chiamato il Nuovo cinema greco.

Vale la pena di rileggere i nomi nei titoli del film.

Ognuno ha cercato, chi con più chi con meno successo, di svelare la verità.

Sono i testimoni di un'epoca.

Oggi molti di loro se ne sono andati, ma le loro opere rimangono.

Kierion ci invita a riconoscere le nostre origini.

In questo senso, l'attuale generazione di cineasti greci è consapevolmente o inconsapevolmente erede di un'epoca.

Solo che questa eredità è piena di debiti.

A causa delle ramificazioni della storia, siamo eredi debitori.

E forse l'unico modo di rimborsare è quello di riprendere ancora una volta la strada, di risalire contro la corrente del fiume, di sorpassare i punti dove l'acqua è torbida e arrugginita.

Ad ogni modo, come abbiamo imparato dai pre-socratici, non si tratta mai dello stesso fiume. Mai delle stesse acque.

Bisogna continuare a risalire dove ci sono le sorgenti.

E più ti avvicini, l'acqua sparisce sotto la terra, come la verità.

E come nasce l'idea di un film (come una volta ha raccontato Theo Angelopoulos), così, mettendo il palmo della mano sull'erba, cercheremo di sentire attraverso l'umidità il punto dove si nasconde l'acqua da cui scorre tutto.

Si sente il suono di una sirena che si avvicina...

Ultime frasi della narrazione di Vagenàs:

“Il diritto di ritirarmi l'ho perso per sempre. Dovrei continuare, come un complice, a cercare attraverso il buio,

tra la folla che si muove indifferente. Dovrei continuare a cercare complici. E io come un complice sempre cercherò”.

Dimos Theos ha fiducia nello spettatore. Egli ha fede nella sua sensibilità, la sua cultura, la sua educazione.

L'esperienza di immergersi nel suo film non ha bisogno di mediazione.

C'è solo bisogno di disobbedienza (nel senso della tragedia antica).

Di sostenere (anche contro il potere) ciò che è giusto e vero.

Il film invita a pensare, a riorganizzarsi e ad agire.

Invita e provoca la scoperta dei percorsi della verità.

La responsabilità è nostra, proprio come la complicità.

DIADIKASIA

Regia, sceneggiatura: Dimos Theos; *fotografia:* Giorgos Arvanitis, Aris Stavrou; *montaggio:* Andreas Andreakis; *interpreti:* Eleni Maniati, Kostas Sfikas, Angelos Sfakianakis, Nikos Kourou, Yorgos Balis; *produzione:* Cosmovisions; *origine:* Grecia, 1976; *formato:* 35mm, col.; *durata:* 110'.

Copia digitale (da 16mm) da autore.

1400 a.C. Su un'isola dell'Egeo, due fratelli, Polinice e Eteocle, trovano la morte l'uno per mano dell'altro, combattendo su due fronti opposti: Eteocle è un eroe per la città, Polinice muore combattendo da avversario del fratello e dunque da avversario della città stessa. Per Eteocle vengono celebrati funerali da eroe; per Polinice, invece, Creonte (il detentore del potere) decreta il divieto asso-

luto di esequie. Antigone, sorella dei due giovani defunti, confida alla sorella Ismene la volontà di contravvenire al decreto di Creonte: secondo la giovane è giusto infatti seguire il costume morale stabilito dalla religione, costume che richiede di seppellire i morti. Antigone, accorsa a seppellire il corpo di Polinice, viene arrestata dalle guardie di Creonte e processata. La ragazza era fidanzata con Emone, figlio di Creonte. Il giovane, pur rispettando il padre, gli chiede di considerare l'ingiustizia della propria legge, che contraddice alle usanze della religione e dei sentimenti. Creonte non dà retta al figlio e ordina di rinchiudere Antigone in una grotta, dove sarà sepolta viva.

KAPETAN MEITANOS, I EIKONA ENOS MYTHIKOU PROSOPOU

Regia, sceneggiatura, montaggio: Dimos Theos; *fotografia:* Yannis Varvarigos; *interpreti:* Giulio Brogi, Giorgos Michalakopoulos, Eleni Maniati, Alexandros Veronis, Panayotis Botinis, Menelaos Daflos; *produzione:* Dimos Theos/Greek Film Centre/TSA Hellenic Broadcasting; *origine:* Grecia, 1987; *formato:* 35mm, colore; *durata:* 120'.

Copia 35mm da Elleniko Kentro Kinitomaghrafou.

Un ex diplomatico è alla ricerca di materiale per un libro che sta scrivendo sulla vita del capitano Meitanos, uomo ambiguo e misterioso vissuto nel XVII secolo, prima come guerrigliero contro i Turchi, poi come leader di bande clandestine sotto la dominazione turca e, in



Dal film *Diadikasia*

seguito, ucciso dopo un tentativo di rivolta. Le avventure dell'eroe si dispiegano attorno a un mistero che circonda un'icona sacra che il diplomatico vede in un monastero e che costituisce la chiave della storia, mentre la personalità del capitano Meitanos, le sue azioni e la sua vita sono tramandate attraverso le storie di alcuni monaci vissuti molti anni dopo.

[TECHNE KAI POLITISMOS] STAVROS TORNES, O PHOTOGRAPHOS TIS DIASPORAS KAI TOU EPHIMEROU

Regia: Dimos Theos; *fotografia:* Sotiris Pifeas; *produzione:* Greek Radio/TV; *origine:* Grecia, 1989; *formato:* 16mm, col.; *durata:* 37'.

Copia digitale da ERT.



Regina Remencius nel film *Eleatis xenos*

La straordinaria e complessa figura del regista Stavros Tornos, amico e collaboratore di Dimos Theos fin dagli anni '60, viene tratteggiata, a pochi anni dalla sua scomparsa, grazie alla testimonianza dello stesso Theos che utilizza materiali di repertorio ed estratti di film, intervallati da un dibattito con il poeta Dimos Agrafiotis, il regista Dimos Avdeliotis e lo studioso Nikos Alexandropoulos.

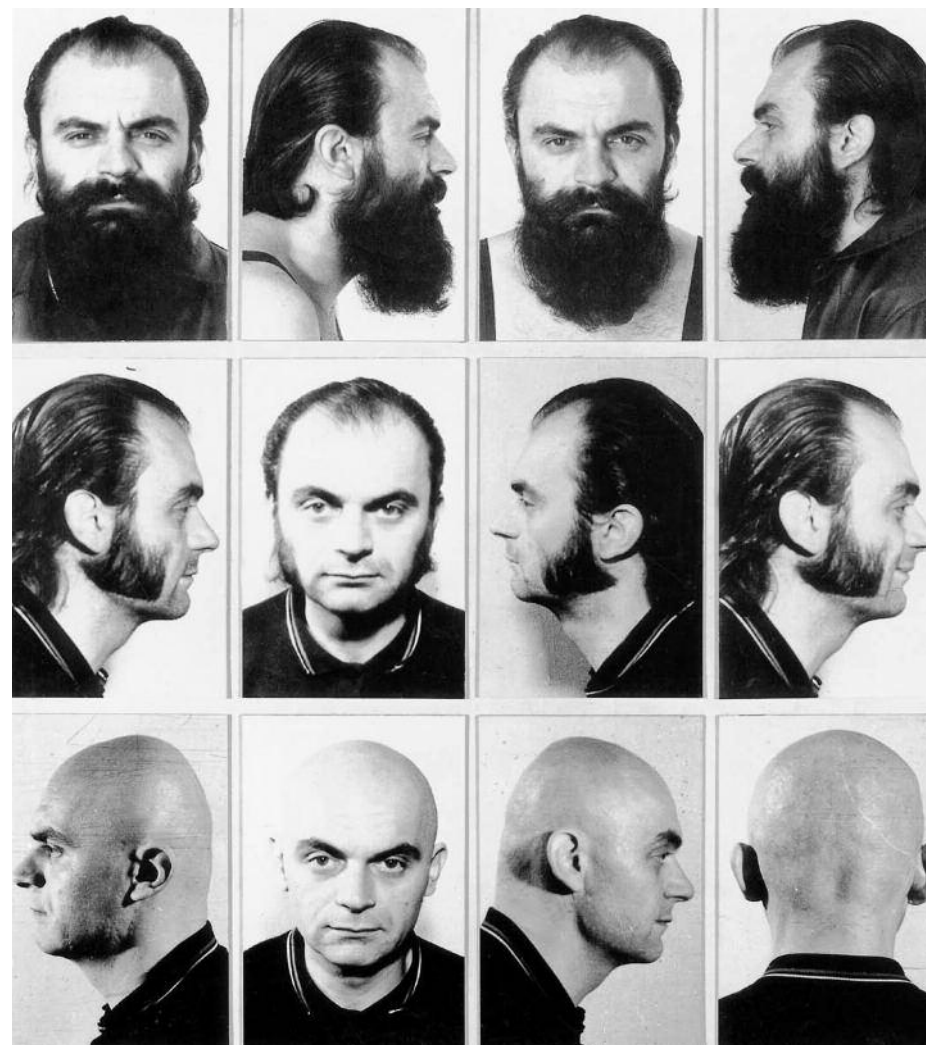
ELEATIS XENOS

Regia, sceneggiatura, montaggio: Dimos Theos; *fotografia:* Costis Gikas, Costis Papanastasatos, Akis Kersanidis; *musica:* Kostis Theos; *interpreti:* Regina Remencius, Telemachos Krevaiakas, Tage

Larsen, Yannis Nezis, Renos Mantis, Tonia Botanaki, Angeliki Girginoudi, Eleni Maniati, Katerina Razelou, Anna Wich; *produzione:* Greek Film Center/Studio 1/Asya Film/Focus Film; *origine:* Grecia/Belgio/Turchia/Ungheria, 1996; *formato:* 35mm, col.; *durata:* 130'. Copia 35mm da Elleniko Kentro Kinetographou.

Hanna Bluemart, studiosa di 24 anni, arriva ad Atene con il proposito di trovare suo padre. Scopre poco dopo che l'uomo che, secondo le indicazioni raccolte, era suo padre, è morto quattro giorni prima in circostanze misteriose. Hanna comincia a indagare le cause della morte e, nonostante informazione contraddittorie, piano piano comincia a tratteggiare la figura di un poeta il quale assomiglia molto al padre. Guidata da un bisogno primordiale d'identità, Hanna finge di essere la figlia del poeta assassinato senza prevedere le tragiche conseguenze che la attendono...

Castelli di sabbia. L'avanguardia croata e i ponti con l'avanguardia serba, I



IL CINEMA SPERIMENTALE IN CROAZIA

Dalla fine degli anni Cinquanta e durante tutti gli anni Sessanta ci fu un impulso di modernismo nell'arte croata incoraggiato dall'allentamento dell'abbraccio del realismo socialista e più generalmente dalla graduale liberalizzazione del sistema socialista nella Jugoslavia, dopo la rottura con Stalin alla fine degli anni Quaranta. In vari campi artistici, tra cui nel cinema, soprattutto nei cine-club, nacquero solide tendenze d'avanguardia. Tutti i fenomeni di modernismo, e quelli dell'avanguardia in particolar modo, erano organizzativamente marginali nel contesto della cultura mondiale, sebbene avessero un elevato "valore emozionale", nonché un deciso fascino culturale. La posizione marginale delle manifestazioni di modernismo aveva una sua importanza, poiché rendeva possibile l'introduzione del modernismo tra le maglie della sorveglianza repressiva e prevenuta del regime comunista. Fu grazie all'esistenza di un grande interesse per la cinematografia amatoriale, sostenuta da un'estesa rete di cine-club (con apparecchiature rudimentali da 8mm e 16mm, pellicole e servizi di laboratorio forniti gratis quale parte del programma socialista di educazione del popolo) che il modernismo fu in grado di fare la sua comparsa relativamente presto. A metà e alla fine degli anni Cinquanta alcuni personaggi stimolanti (per es. Mihovil Pansini, uno studente di medicina a Zagabria, e Ivan Martinac, uno studente d'architettura a Belgrado e a Spalato) girarono degli ambiziosi film, notevoli per la loro poesia e la loro atmosfera

che esprimevano uno stato d'animo particolare, che segnò successivamente lo stile dello Split Kinoklub. Nei primi anni Sessanta Pansini diede vita, insieme ad altri potenziali cineasti, a una serie di discussioni energiche sull'idea dell'"antifilm". Misero a confronto tutte le tendenze moderniste contemporanee e storiche, con particolare interesse all'ambiente culturale circostante (rassegne antiteatro a Zagabria; nuova musica alla Biennale Internazionale di Zagabria, fondata nel 1962; mostre nazionali e internazionali d'arte moderna e le "nuove tendenze" nella Galleria d'Arte Moderna di Zagabria, a partire dal 1961; film francesi della *nouvelle vague*; nuovi film italiani, film della scuola d'animazione di Zagabria, ecc.). Le discussioni furono accompagnate da un'ondata di opere cinematografiche d'avanguardia più "sistematiche", alcune che preannunciavano la successiva tendenza verso la cinematografia strutturale. Tra gli esponenti di questo filone troviamo Tomislav Gotovac, lo sperimentatore eclettico Vladimir Petek e il Mihovil Pansini delle tarde opere più radicali e "antifilm". Analoga alla Biennale della Musica di Zagabria, nel 1962 Pansini fondò anche la biennale del cinema d'avanguardia GEFF (Genre Film Festival - Festival di Film di Genere). In questo caso "genere" significava il cinema sperimentale secondo la classifica UNICA. Il festival riunì tutte le discipline cinematografiche allora esistenti in Croazia (il cinema amatoriale, lungometraggi d'autore, documentari, film d'animazione, ecc.). Furono inseriti anche programmi della "prima avanguardia" europea ed esempi della "seconda avanguardia". Ci

furono quattro GEFF, nel 1963, 1965, 1967 e nel 1970. Al GEFF del 1967 fu presentata da P. A. Sitney una selezione di dieci ore di cinema d'avanguardia americano. I festival furono manifestazioni entusiasmanti che attirarono un pubblico folto e alle discussioni intervennero non solo i registi (venuti da tutta la Jugoslavia), ma anche critici, teorici del cinema, filosofi, artisti, musicisti e figure del mondo letterario. Stimolati dall'atmosfera generale, anche alcuni registi che non si riconoscevano nell'avanguardia contribuirono alla rassegna con delle opere d'avanguardia giocose e spesso ironiche.

I due centri principali della produzione cinematografica d'avanguardia erano Spalato e Zagabria, ma erano ben stabiliti e frequenti i contatti con i registi di simile orientamento in altri cine-club della Jugoslavia (a Lubiana in Slovenia, a Belgrado in Serbia e a Sarajevo in Bosnia-Erzegovina). Tra gli artisti più importanti attivi a Spalato negli anni Sessanta e Settanta ci furono, oltre a Ivan Martinac, che era il personaggio di spicco a quell'epoca, anche Ranko Kursar, Vjekoslav Nakić, Andrija Pivčević, Ante Verzotti, Lordan Zafranović e altri. A Zagabria, invece, si trovavano Pansini, Gotovac, Petek, Tomislav Kobija, Ivo Lukas, Anđelko Habazin e Goran Švob, insieme a numerosi altri.

Il GEFF dava l'impressione di forza all'avanguardia ma in realtà le condizioni del cinema amatoriale erano inadeguate, tecnicamente e finanziariamente, essendo praticamente trascurato al di fuori dei festival ufficiali. Ma nessun tipo di cultura d'avanguardia fu in grado di sostenere a lungo i registi e non era di-

sponibile alcun tipo di sostegno costante. Quando il sistema delle sovvenzioni statali fu riorientato (le sovvenzioni passarono dagli studi cinematografici di stato ai singoli progetti) e il nuovo sistema di "cinema d'autore" prese il sopravvento, accettando più volentieri i filoni (moderati) modernisti, molti dei registi d'avanguardia rientrarono a far parte della corrente cinematografica principale. Di conseguenza, il periodo degli anni Sessanta e Settanta vide in Croazia lo scioglimento del movimento cinematografico d'avanguardia e soltanto pochissimi registi pionieri continuarono a produrre nuove opere d'avanguardia (per es. Gotovac, Martinac, Petek). Per ironia della sorte, il successo del modernismo nel cinema ufficiale e il predominio del "cinema d'autore" ebbero come risultato il declino del movimento cinematografico d'avanguardia.

Tuttavia, nella seconda metà degli anni Settanta ci fu una ripresa nella produzione di opere d'avanguardia e, contemporaneamente, nella loro diffusione. I cine-club e i film festival continuarono a ospitare chiunque desiderasse girare dei film d'avanguardia. Ma l'ambiente concettualista dell'"arte nuova" (i musei d'arte contemporanea, le gallerie d'arte) diventò una fonte importante per i "nuovi arrivati" come Mladen Stinilović, Ivan Ladislav Galeta, Ivan Faktor e Želimir Kipke. Inoltre, l'introduzione della tecnologia video all'inizio degli anni Settanta attirò diversi artisti che diventarono maestri del genere – Sanja Iveković, Dalibor Martinis, Goran Trbuljak, e più tardi Hrvoje Horvatić e Breda Beban.

Hrvoje Turković, in *Croazia. Onde dell'altre riva*, cat. Alpe Adria Cinema 1998-99

IVAN MARTINAC
(1938-2005)

*Well when I'm dead and in my coffin
With my feet turned toward the sun
Come and sit beside me darling
Come and think on the way you done.*
(House of the Rising Sun)

Artista e intellettuale, regista, sceneggiatore, montatore, cameraman, maestro del film amatoriale, poeta, giornalista, architetto, designer, pittore, astrologo, scacchista, polemizzatore... Credeva che il vero artista non dovesse essere limitato a un solo mezzo. Diceva di aver lavorato come architetto, solo perché così poteva fare i film come voleva, nessuno gli poteva dettare le condizioni. Ha realizzato settantuno cortometraggi, un lungometraggio, decine di libri legati al cinema e nove raccolte di poesie.

IL BISOGNO DEL CINEMA

Gli autori dei film e delle altre opere d'arte, ma principalmente quelli del cinema, hanno espresso tante sciocchezze riguardo al fenomeno del pubblico/spettatori. Non so se a causa delle circostanze o delle abitudini, oppure di qualcos'altro – ho guardato e ascoltato quello che dice la gente, nei giornali, alla televisione, e la cosa più interessante è che tutti, intenzionalmente, attivano quel rapporto tra l'autore e il pubblico. Lo incentiva l'autore stesso o l'intervistatore, ma più o meno tutti dicono lo stesso: che loro fanno i film per il pubblico e che hanno piacere se il film viene visto da uno o due milioni di per-

sone. Ma se uno va ad approfondire questo cosiddetto *fenomeno* del pubblico, allora capisce che non è possibile fare un'opera per il pubblico *en gros*. Non credo di essere più intelligente degli altri, credo che anche gli altri lo sanno benissimo, e allora, perché dichiarano diversamente? È chiaro che è insensato realizzare il film per se stesso – allora non lo devi nemmeno girare, puoi crearlo dentro di te, puoi girare con la camera invisibile. Ma, d'altra parte, l'autore non realizza il film per il pubblico con la P maiuscola, l'opera cinematografica è un'altra cosa.

Ho paragonato l'opera cinematografica o qualsiasi opera d'arte con un antibiotico specifico. L'opera cinematografica è rivolta a quelli che ne hanno bisogno. Per esempio, se hai l'influenza, nessuno ti darà Ceporex, perché Ceporex è un antibiotico costoso. Se hai l'influenza ti daranno l'aspirina. Ceporex te lo daranno se hai bisogno di Ceporex. Se tu hai bisogno di film, tu dovresti ricevere film, se non hai bisogno di film, dovrebbero proibirti di guardare film. Per le persone che hanno bisogno di film, per quelle a cui i film fanno bene, le quelle che i film mantengono in vita: per queste persone si realizzano i film. Nel 1955 o nel 1956 noi tre o quattro dall'università di architettura abbiamo realizzato una mostra collettiva di fotografia. Io esponevo delle strane fotografie scattate in uno strano interno, l'altro collega ha esposto dei nudi, il terzo foto di altro tipo, più generiche. Mi ricordo che gli studenti marciavano attraverso lo spazio espositivo e si trattenevano di più davanti ai nudi e poi davanti alle foto del tipo generico,

mentre davanti alle mie non si fermava nessuno. Allora mi dicevano: «Cavolo, scatti foto davanti alle quali nessuno si ferma, vuol dire che non hanno alcun senso». E allora, una mattina, questo non l'ho inventato, era veramente così, è venuto un signore, è passato velocemente accanto alle altre fotografie, ha preso la sedia e si è seduto davanti alle mie fotografie. È rimasto là tutta la mattina. È venuto anche il giorno dopo ed è rimasto di nuovo seduto tutta da mattina. A me è bastato quello.

Dichiarazioni dell'autore,
Spalato, 1980, in Ranko Munitić,
Martinac, Hrvatski filmski savez, 2011

MARTINAC (ČISTI FILM)

Regia, sceneggiatura: Zdravko Mustać; *fotografia:* Boris Poljak; *montaggio:* Damir Čučić; *interventi:* Ivan Ladislav Galeta, Ješa Denegri, Joca Jovanović, Sava Trifković, Marko Babac, Predrag Popović, Želimir Žilnik, Dragoslav Lazić, Andrija Pivčević, Ante Verzotti, Lordan Zafranović, Dunja Ivanišević, Hrvoje Turković, Diana Nenadić, Ivan Obrenov, Ivica Bošnjak, Mirko Krstičević, Mirko Petrić, Drago Šimundža, Petar Opačić, Marin Barišić, Tonko Maroević, Vjekoslav Nakić; *produzione:* Hrvatski filmski savez; *origine:* Croazia, 2016; *formato:* HD, col.; *durata:* 62'. Copia digitale da Hrvatski filmski savez.

«Martinac era molto importante... Sarebbe meglio cominciare cronologicamente dal suo lavoro a Belgrado. Ad esempio, a Belgrado, le persone testimoni di quei tempi, tutt'ora sono impressiona-

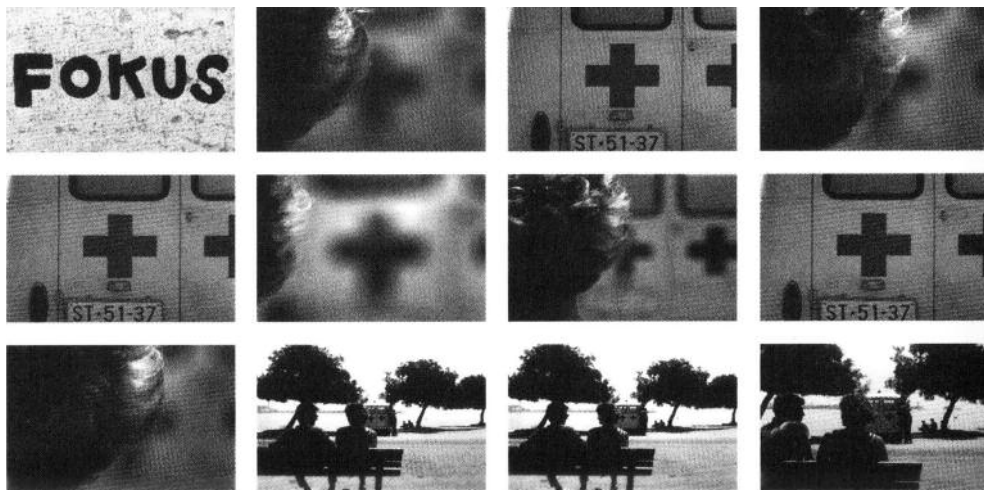
te dalla sua personalità cinematografica e dell'influenza che ha avuto sui registi serbi. Nelle loro affermazioni sono andate così lontano, da dichiarare che Martinac in qualche modo ha potenziato la famosa *Onda nera* serba, influenzando i maggiori rappresentanti come Žika Pavlović, Dušan Makavejev e Želimir Žilnik. Più tardi, per motivi privati, Martinac ritorna a Spalato, anche se aveva intenzione di finire la scuola di cinema a Belgrado e di girarvi dei film. Quando è tornato a Spalato, ha trovato il Kino Klub molto trascurato. Ne ha preso rapidamente le redini in mano e ha cominciato con le lezioni di cinema, ha fondato la cineteca... Ha creato l'intera atmosfera intorno al cinema ed è considerato il fondatore della Scuola del Film alternativo a Spalato. È uno dei cronisti più prominenti della cinematografia spatina e croata».

Dichiarazioni di Zdravko Mustać,
Dokumentarni, 25 aprile 2016

MONOLOG O SPLITU

Regia, sceneggiatura, fotografia, montaggio: Ivan Martinac; *musica:* Bolero di Ravel; *produzione:* Kino klub Split; *origine:* Jugoslavia (Croazia), 1962; *formato:* 16mm, b/n; *durata:* 7'21" 2 fot. Copia 16mm da Hrvatski filmski savez.

Documento personale e soggettivo di Spalato, con le sue 169 inquadrature, è un film mosaico, un intreccio di semplici, comuni momenti della quotidianità, dal montaggio forzato. Tre location parallele (spiaggia, piazza e cimitero) rappresentano tre segmenti fonda-



Fotogrammi da *Fokus*

tali della variopinta e multidirezionale vita dell'uomo, e grazie alle forbici hanno lo stesso denominatore comune. Martinac paragona il film a un vitrage della cattedrale grigia. Il vitrage variopinto fa parte del sistema architettonico unico dietro il quale c'è sempre un'idea, l'idea di modestia. Come dalla citazione dei versi dal poeta croato A.B. Šimi: «Noi camminiamo piccoli, sotto il sole».

FOKUS

Regia, sceneggiatura, fotografia, montaggio: Ivan Martinac; *musica:* Joan Baez (*House of The Rising Sun*); *interpreti:* Tatjana Martinac, Lordan Zafranović; *origine:* Jugoslavia (Croazia), 1967; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 7'26" 3 fot. Copia 35mm da Hrvatski filmski savez.

«*Fokus* è un film sulla semplice morte mediterranea al sole. *Fokus* è un film puro. *Fokus* è un film di fissazione. Quando ho premuto l'otturatore della Cameraflex cominciando con *Fokus*, la mia intenzione si chiamava: morte. La morte cammina per il mondo, dal sud al nord, attraverso tutti i meridiani e i paralleli, ma mi sembra che nessuna morte sia così vicina all'uomo come la morte quotidiana e normale, la morte mediterranea al sole.

La domanda n° 1: Quale Morte? Risposta n° 1: La morte al sole

La domanda n° 2: Quando Morte? Risposta n° 2: Quando l'uomo e la donna sono così intimi che non sembrano troppo vicini. L'uomo e la donna sono casuali osservatori della morte.

Domanda n° 3: Quale uomo e quale donna? Risposta n° 3: Bell'uomo e bella donna, perché solo le belle persone so-



Ivan Martinac e Snežana Lukić sul set di *Lavirint*

no intimi conoscenti della morte; i brutti odiano la morte e la morte odia loro. I brutti muoiono dalla vecchiaia.

Domanda n° 4: Come vedono la morte? Risposta n° 4: Le loro facce sono girate verso la morte, le nuche verso lo spettatore. L'intenzione è fissare. *Fokus* è il film della fissazione. Nella rete del film, che chiamiamo frammenti del film, si catturano pesci – inquadrature».

Analiza vlastitog filma.
Fokus kada i kako,
Vidik, Spalato, 1968

LAVIRINT

Regia, sceneggiatura: Živojin Pavlović; *fotografia:* Aleksandar Petković; *montaggio:* Ivan Martinac; *musica:* Zoran Simjanović; *interpreti:* Snežana Lukić, Ivan Martinac, Mile Ćorović; *produzione:* Kino klub Beograd; *origine:* Jugos-

slavia (Serbia), 1961; *formato:* 16mm, b/n; *durata:* 3'.

Copia digitale (da 16mm) da Jugoslovenska kinoteka.

«In *Lavirint*, il ragazzo e la ragazza vogliono avvicinarsi, ma in ogni loro tentativo, si affaccia un terzo uomo misterioso, impedendo con la sua presenza la realizzazione dei loro desideri. Costantemente disturbati, loro si separano. È il contenuto di questo racconto simbolico. L'abbiamo realizzato nelle giornate grigie del 1960. [...] Per il ruolo del giovane ho scelto Ivo Martinac, bello spalatino dell'aspetto virile, membro del KinoKlub Beograd, regista amatoriale i cui ragionamenti teorici erano più convincenti dei film che aveva realizzato».

Živojin Pavlović, *Planeta filma,*
Zepter Book World,
Belgrado, 2002

LAZAR STOJANOVIĆ
(1944-2017)

ONA VOLI (Lei ama)

Regia, sceneggiatura, montaggio: Lazar Stojanović; *fotografia:* Velibor Andrejević; *interpreti:* Dragomir Ćumić, Branka Petrić; *produzione:* Akademija za pozorište, film, radio i televiziju; *origine:* Jugoslavia (Serbia), 1968; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 11'.

Copia 35mm da Jugoslovenska kinoteka.

Ona voli è il primo film realizzato dallo studente Lazar Stojanović, iscritto alla regia all'Accademia per il film, teatro,

radio e televisione di Belgrado in classe di Aleksandar Saša Petrović. È un ritratto di una giovane a cui piace moda, musica beat e Julie Christie.

PLASTIČNI ISUS

Regia, sceneggiatura: Lazar Stojanović; *montaggio:* Lazar Stojanović; *interpreti:* Tomislav Gotovac, Svetlana Gligorjević, Vukica Djilas, Kristina Pribičević, Živojin Gligorjević, Malanija Bugainović, Mida Stefanović; *produzione:* Akademija za pozorište, film, radio i televiziju; *origine:* Jugoslavia (Serbia), 1971; *formato:* 35mm, col.-b/n; *durata:* 73'. Copia 35mm da Jugoslovenska kinoteka (su autorizzazione Centar film)

Con *Plastični Isus* Lazar Stojanović nel novembre 1971 conclude gli studi di regia all'Accademia di Belgrado con massimo dei voti. È la prima collaborazione tra l'Accademia e Centar filmskih radnih zajednica, che premiava il miglior studente dell'anno finanziando il suo primo lungometraggio. Il titolo provvisorio del film era *Putovanje u mestu* [Il viaggio sul posto], diventando *Plastični Isus* nella versione finale. Subito dopo l'esame, il film viene confiscato, l'autore processato e, nel 1973, condannato a tre anni di prigione. Molti professori che formavano la commissione all'esame, si sono "ricreduti", dicendo che la versione che avevano approvato e valutato era diversa, incompleta. In effetti, la versione non era del tutto completata nella post-produzione, ma non mancavano i contenuti che combinando i materiali dell'archivio (manifestazioni



Dal film *Plastični Isus*, film scandalo chiamato anche "la bomba di plastica". In questi fotogrammi: Tomislav Gotovac, Vukica Djilas e Ljubiša Ristić.

studentesche del '68 e la brutalità della polizia, i discorsi di Tito, il periodo fascista, dei ustascia e cetnici, ecc.) con i momenti di quotidianità di Tom (un zagabrese a Belgrado, appassionato di cinema, squattrinato, mantenuto dalle donne, diffidente e con poco rispetto verso regime, potere e leader dello stato), esprimevano chiaramente il punto di vista del regista e della troupe. Oltre tutto, *Plastični Isus* per la prima volta nel cinema jugoslavo lanciava argomenti tabù come omosessualità e promiscuità, presentando per la prima volta appare un nudo maschile. Dopo il crollo del comunismo, nel 1990, il film viene riabilitato e nel 1991 al Festival des films du monde de Montréal vince il premio FIPRESCI.

Il destino di Lazar Stojanović non può non toccare Tomislav Gotovac, suo amico e collega, partner creativo con il quale nel 1969 aveva realizzato il film *Zdrav podmladak* (La gioventù sana), confiscato a posteriori. Fino ad allora (1967-1971), Gotovac, come ha spesso dichiarato, ha vissuto a Belgrado i migliori anni della sua vita. Belgrado era per lui simbolo dell'amicizia e della libertà e gli eventi politici hanno solo contribuito al suo benessere effervescente. Dopo la citazione Gotovac è spaventato, schedato dalla polizia, espulso da Student-servis, non trova lavoro e ha la sensazione di essere stato manipolato dall'amico... Lazar Stojanović, ormai è "la star dei dissidenti" e Gotovac è "la vittima". Stojanović ha usato la storia della sua vita per creare un personaggio che ha il suo stesso nome, ma non è del tutto lui. Per le ragioni politiche a Gotovac verrà impe-

dito di laurearsi (ci riuscirà soltanto nel 1976, con il film *Presuda*).

TOMISLAV GOTOVAC
(1937-2010)

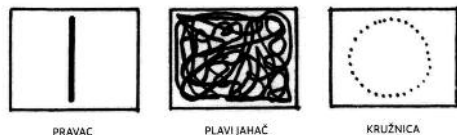
TUTTO È MOVIE
di Tomislav Gotovac

Alla Facoltà di Architettura ho conosciuto una persona che per me ha significato molto e per la quale io ho significato molto. Era Ivan Martinac, nel 1955. In quell'anno noi due abbiamo iniziato una conversazione sul cinema a modo nostro, abbiamo iniziato a creare il nostro mondo cinematografico, che significa il mondo in generale. Abbiamo iniziato a parlare del film in maniera che non era ufficialmente riconosciuta. In quel periodo scrivevano di film: Rudolf Sremac per «Narodni list», se ricordo bene, per «Vjesnik» era Mira Boglić, Ive Mihovilović per «Ilustrirani vjesnik», Vicko Raspor, Vlada Petrić, Vladimir Pogačić per diversi giornali belgradesi. Loro parlavano in gran parte di sociologia, psicologia, messaggio, e noi due parlavamo quasi esclusivamente, del *come* (è stato creato il film). Sembrava che parlassimo solo di tecnica. Per esempio, il film che in quel periodo ci piaceva tanto era *La finestra nel cortile* di Hitch, che abbiamo guardato più volte. Discutevamo sulla struttura. Jimmy Stewart è sempre inquadrato in primo piano o in piani più stretti, e per il resto che si vede usa totali o diversi piani medi. C'è una cosa che non è semplice da raccontare, cioè io non sono capace di raccontarla. Si trat-

ta di noi due che abbiamo iniziato a dare importanza non al contenuto del film, non al genere del film, ma al ritmo che un determinato personaggio porta in ogni film, la sua circolazione del sangue, il suo respiro. Abbiamo percepito che dietro ogni film, se il film è valido, c'è un personaggio che è, per esempio nervoso, e allora ispira il movimento della macchina da presa, carrelli, primi piani, cioè è lui che detta il ritmo di tagli... di questo parlavamo. Il contenuto ci interessava solamente se era in relazione a qualche azione. George Stevens è all'origine di tutti i miei pensieri sul cinema. Mi pare che grazie a lui (e al suo esempio) sarei capace di spiegare tutto di un film, di ogni film. *A Place in the Sun* ho iniziato a guardare nel 1952 e potrei guardarlo ogni giorno. In quel film si trova tutto...

Sve je to movie,
«Film», 1978

BEOGRADSKA TRILOGIJA (Trilogia belgradese)



[BEOGRADSKA TRILOGIJA] PRAVAC (STEVENS - DUKE)

Regia, sceneggiatura: Tomislav Gotovac;
fotografia, montaggio: Petar Blagojević;
musica: *The Creole Love Call* di Duke Ellington, Kay Davis; *produzione:* Akademski kino klub; *origine:* Jugoslavia

(Serbia), 1964; *formato:* 16mm, b/n;
durata: 8' 18".

Copia 16mm da Hrvatski filmski savez.

[BEOGRADSKA TRILOGIJA] PLAVI JAHAC (GODARD - ART)

Regia, sceneggiatura: Tomislav Gotovac;
fotografia, montaggio: Petar Blagojević;
musica: *The African Beat* di Art Blakey;
produzione: Akademski kino klub; *origine:* Jugoslavia (Serbia), 1964; *formato:* 16mm, b/n; *durata:* 14' 24".

Copia 16mm da Hrvatski filmski savez.

[BEOGRADSKA TRILOGIJA] KRUŽNICA (JUTKEVIĆ - COUNT)

Regia, sceneggiatura: Tomislav Gotovac;
fotografia, montaggio: Petar Blagojević;
musica: *Sent for You Yesterday (and Here You Come Today)*, Big Orchestra Count Basie, Jimmy Rushing; *produzione:* Akademski kino klub; *origine:* Jugoslavia (Serbia), 1964; *formato:* 16mm, b/n; *durata:* 10' 2".

Copia 16mm da Hrvatski filmski savez.

«Ma quando Dio ti chiude tutte le porte in faccia, ti lascia comunque aperta una piccola finestra, e il cineaste belgradese Petar Aranđelović fu per me questa finestra. Quando mi lamentai con lui di ciò che era successo, mi disse di andare a Belgrado. Così tutti i film che intendevo realizzare a Zagabria – *Kružnica* doveva essere girato dall'alto del Nebo der (Grattacielo) di Zagabria, *Pravac* sulla linea tranviaria Maksimir-Dubrava e *Plavi jahač* (che ispirò direttamente Lordan Zafranović per il celebre *Ljudi u prolazu II* – Gente di passaggio II) nella trattoria Mosor – vennero realiz-



Tomislav Gotovac sul set di *Pravac*,
il primo film della Beogradska trilogija

A p. 38, tre disegni di Gotovac che rappresentano
i movimenti della camera dei tre film.

zati a Belgrado dal palazzo Albanija, sul Boulevard revolucije e nelle osterie cittadine. Petar Aranđelović mi ha praticamente impedito di diventare un assassino, *Kružnica* e *Plavi jahač* sono diventati i miei primi veri film e delle opere di culto. Sono i primi veri e propri film strutturalisti, e solo nel 1967 Michael Snow girerà *Wavelength*, che gli ha dato fama e gloria a livello mondiale. Makavejev, per esempio, quando ha visto i film di Snow, ha detto: «Ma da noi questo lo hanno già fatto nel 1964». Quando mi ha riferito l'episodio, mi sono detto: «È bello che tu abbia detto loro questo, ma potevi almeno mostrare i miei film».

«Film», n. 10-11, 1977

PRIJEPODNE JEDNOG FAUNA

Regia, sceneggiatura, montaggio: Tomislav Gotovac; *fotografia:* Vladimir Petek, T. Gotovac; *produzione:* Kinoklub Zagreb; *origine:* Jugoslavia (Croazia), 1963; *formato:* 16mm, b/n; *durata:* 9' 23".

Copie 16mm da Hrvatski filmski savez.

Vincitore assoluto in tutte le categorie al primo GEFF (1963).

«La struttura di *Faun* era programmatica, era come il manifesto di Jonas Mekas per *underground*, come il manifesto di *dada*: volevo creare qualcosa che diventasse una bandiera. Ho dato il titolo *Prije podne jednog fauna* [Antemeriggio di un fauno] in omaggio a Mallarmé

e a Debussy, che amavo molto. E per mostrare che questo non è altro che *movie* che di solito guardiamo al cinema, ho messo il soundtrack di Godard nella prima parte e quella di George Pal nella terza. E “antemeriggio”, per me significava il desiderio, la nostalgia, perché in quel periodo le mattine non potevo essere fuori, lavoravo ogni giorno dalle sette alle due di pomeriggio. Praticamente non conoscevo la Zagabria di quelle ore, la città era mia di pomeriggio, sera e notte».

«Film», n. 10-11, 1977

HOT KLAB OF FRANS ILI SALT PEANUTS

Regia: Antonio G. Lauer [Tomislav Gotovac]; *fotografia:* Juan Carlos Ferro Duque, T. Gotovac, Slobodan Šijan; *montaggio:* Boško Prostran; *interpreti:* Juan Carlos Ferro Duque, Zlata Bilić, Larry Johnson [Lazar Stojanović], Leposava Kangrga, T. Gotovac, Rajko Škarica Rezon [Gojko Škarić], Sofoklo Rusovski [Rusomir Bogdanovski], Vanda Ericsson [Danica Mirković], Anna Karina; *produzione:* Akademski kino klub/Dom kulture Studentski grad Beograd; *origine:* Serbia 2007; *formato:* video, b/n-col.; *durata:* 59'.

Copia digitale (da materiali 16mm) da Institut Tomislav Gotovac e Hrvatski filmski savez.

Il film *Hot Klab of Frans o Salt Peanuts* è l'ultima opera di Gotovac, che nel 2003 ha ufficialmente cambiato nome e si firma come Antonio (nome del battesimo) Lauer (cognome della madre). Si

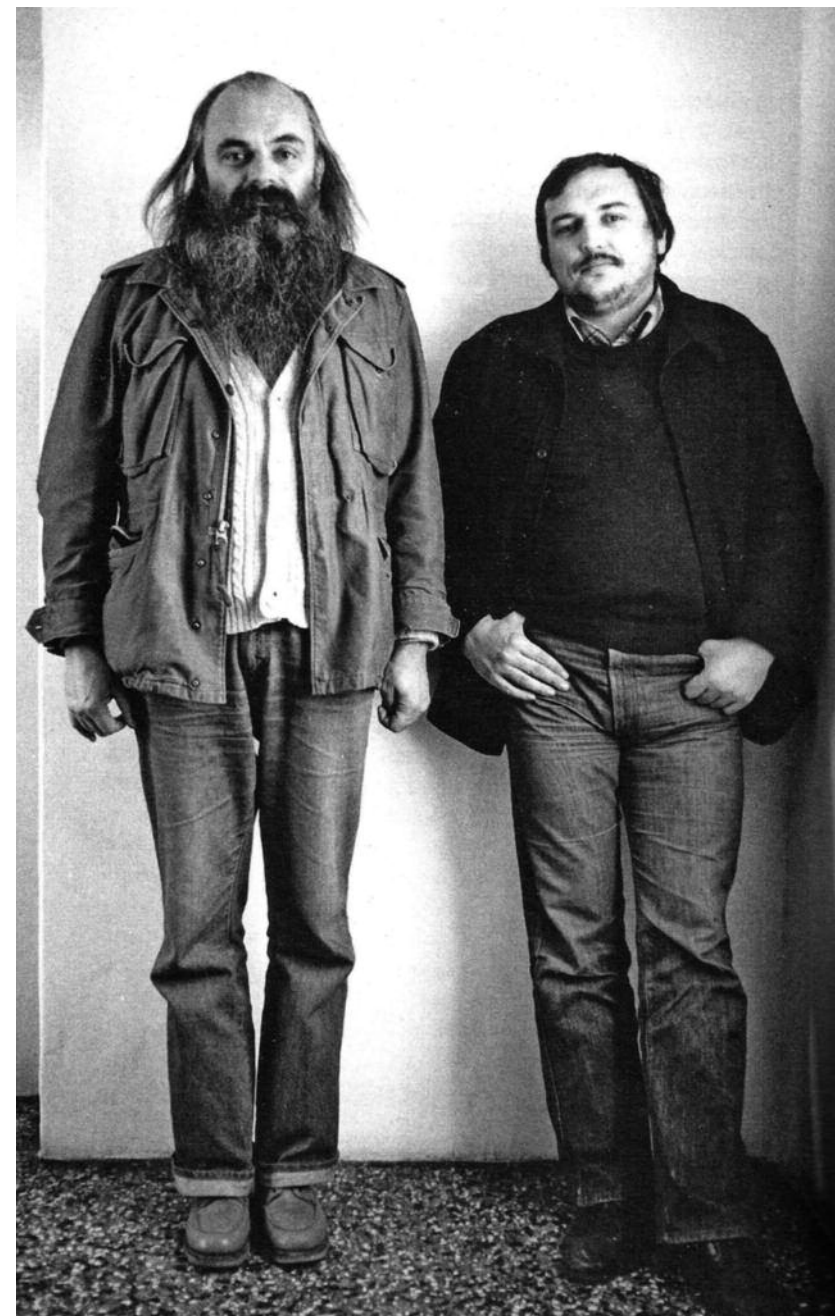
tratta di una compilazione di quattro film studenteschi (*Peeping Tom*, *Willem II, No. 187* e *Slani kikiriki*), degli inserti dai suoi *Obiteljski film I* e *Obiteljski film II*, inserti di *Tom* di Tanja Živanović Ferro, montati con materiale d'archivio della Belgrado degli anni '30, i segmenti di concerto di Django Reinhardt e scene di *Vivre sa vie*, *Bande à part* e *Les carabiniers* di Godard. Il titolo del film, composto da due parti (la prima in trascrizione fonetica) è tratto dalla storia del jazz (che era una delle ossessioni/passioni di Gotovac): da *Quintette du Hot Club de France*, il quintetto con il quale Django Reinhardt si è esibito nel periodo dal 1934 al 1939 e da *The Salt Peanuts*, uno dei più grandi successi di Dizzy Gillespie.

MIHOVIL PANSINI
(1926-2015)

MIHOVIL PANSINI - BRODOVI NE PRI-STAJU (Mihovil Pansini - Le navi non approdano)

Regia, sceneggiatura, montaggio: Milan Bukovac; *fotografia:* Boris Zegnal, Dušan Vugrinec-Vugi; *produzione:* Hrvatski filmski savez/utorski studio ffv (Zoran Tadić); *origine:* Croazia, 2008; *formato:* video, b/n-col.; *durata:* 49'.
Copia digitale (da Beta SP) da Hrvatski filmski savez.

Mihovil Pansini, maestro del cinema amatoriale, medico otorinolaringoiatra, scienziato e innovatore, in una lunga intervista ricorda la sua infanzia a Cur-



Tomislav Gotovac e Slobodan Šijan

zola, l'arrivo degli italiani sull'isola, il periodo degli studi a Zagabria, la passione per i film, la nascita di Genre Film Festival (GFF), l'incontro degli autori del Cinema sperimentale.

ZAHOD (Il gabinetto)

Regia, sceneggiatura, fotografia, montaggio: Mihovil Pansini; *musica:* Billy Holliday (canzone *Gloomy Sunday*); *produzione:* Kino klub Zagreb; *origine:* Jugoslavia (Croazia); 1963; *formato:* 16mm, b/n; *durata:* 16 57".
Copia digitale (da 16mm) da Hrvatski filmski savez.

È dedicato a Dušan Makavejev in segno di ringraziamento per aver donato la pellicola. *Zahod* è girato a Curzola, l'isola natia di Pansini, il 26 luglio 1963. Il protagonista è un anziano che senza sosta porta l'acqua dalla riva al gabinetto pubblico, lo sciacqua in continuazione e continua a farlo anche dopo la scritta *kraj* (fine), quattro minuti prima della fine definitiva, del film. Tomislav Gotovac, grande ammiratore del jazz, non ha mai perdonato a Pansini di aver usato per primo la musica di Billy Holliday (la canzone *Gloomy Sunday*). Al KinoKlub Zagreb, come negli ambienti simili della scena d'avanguardia in Europa o in America, non erano rari gli screzi tra gli autori (ad esempio il conflitto tra Gotovac e Petek ha portato il primo a Belgrado a girare la sua famosa trilogia), ma Pansini ha da sempre considerato l'ambiente del KinoKlub molto amichevole e stimolante.

SCUSA SIGNORINA (ANTIFILM)

Regia, sceneggiatura, fotografia, montaggio, musica: Mihovil Pansini; *produzione:* Kino klub Zagreb; *origine:* Jugoslavia (Croazia), 1963; *formato:* 16mm, b/n; *durata:* 13'.
Copia 16mm da Hrvatski filmski savez.

Scusa signorina avrebbe dovuto avere il titolo *S guza signorina* (Dal sedere signorina), ma l'autore lo ha poi considerato troppo volgare. Mihovil Pansini ha sempre considerato che l'uomo, essendo parte dell'ambiente, ha la possibilità di esprimersi in diversi modi e che grazie all'ambiente che lo sostiene è capace di resistere. La tecnologia è un altro elemento autonomo con cui l'uomo comunica. Con la camera appesa sulla schiena che si muove liberamente, riprendendo i momenti della quotidianità zagabrese, senza alcun controllo dell'autore, Pansini realizza l'esperimento in linea con lo spirito dell'"antifilm". La camera è "autonoma" nello scegliere le inquadrature.

BRODOVI I DALJE NE PRISTAJU

Regia, sceneggiatura: Ivan Ramljak; *fotografia:* Smiljka Guštak; *montaggio:* Ivor Šonje; *suono:* Hrvoje Radnić; *produzione:* Restart; *origine:* Croazia, 2017; *formato:* 16mm, col.; *durata:* 2'45".
Copia digitale da 16mm dall'autore.

Omaggio del pronipote Ivan Ramljak al prozio Mihovil Pansini.

Jackie Raynal, da Zanzibar a Trieste



photo © Victoria Cohen

UN FILM 1988/2018 - JOURNAL DE JACKIE

Regia: Jackie Raynal; *origine:* Francia 2017; *formato:* video, b/n e col.; *durata:* 26'.

Copia video da autrice.

È un diario della mia vita piuttosto avventurosa, che include viaggi a New York, Trieste, Zanzibar, Parigi, New Orleans e all'isola di Stromboli, in compagnia del mio bouledogue Nigel. Il film si concentra soprattutto su quello che Nigel vede durante i vari incontri con amici, familiari, parenti, colleghi e soci. Il "cast" include André S. Labarthe, Lazslo Szabo, Bulle Ogier, Elliot Stein, Ann Rice, Jonas Mekas, Robert de Niro, David Bowie, Julian Schnabel, Daniel Pommereulle, Joe Saleh e molti altri. (Jackie Raynal)

JACKIE RAYNAL

Nata a Poilhes nel 1940, Jacqueline Raynal è stata come attrice, e soprattutto montatrice, una presenza che unisce alcune delle figure più intense della Nouvelle Vague: Jean-Daniel Pollet, Eric Rohmer, Philippe Garrel, ma anche l'eretico José Bénazéraf. Ha realizzato e interpretato diversi film che, come quelli tuttora in corso di realizzazione, sono dei work in progress pluriennali.

Tra gli altri ha collaborato al montaggio e alla regia di *Merce Cunningham* di Etienne Becker, Jackie Raynal, Patrice Wyers (1963), *Cover Girls* di José Bénazéraf (1963), *La Carrière de Suzanne* di Eric Rohmer (1963), *La Boulagère de Monceau* di Eric Rohmer (1963), *Héra-*

clite l'obscur di Patrick Deval (1967), *La Concentration* di Philippe Garrel (1968), *Détruisez-vous: le fusil silencieux* di Serge Bard (1969), *La Maman et la putain* di Jean Eustache (1973). Tra i film da lei realizzati: *Deux fois* (1968), *New York Story* (1984), *Hôtel New York* (1984), *Notes on Jonas Mekas* (2000), *Bandes à part* (2001), *Around Jacques Baratier* (2002), *Portrait of Simon Lazard* (2003), *La Nuit de l'ours* (2005), *Gougnette* (2009), *Elliott e Bulle* (2013).

Seth Holt, il gotico errante, I



NON RIMPIANGO IL VIAGGIO...

di Olaf Möller

Durante tutta la sua vita, Seth Holt (1923-1971) è rimasto perennemente la speranza incompiuta del cinema inglese, l'epitome di un cinema che non poteva esistere in una cultura che, come sosteneva Christopher Wicking, preferiva la singolarità rispetto all'originalità. Dopo essere stato il tipo di genio sognato dai critici di «Movie», con la morte Holt è diventato una vera e propria leggenda, l'incarnazione britannica dell'*auteur maudit*, un Tarkovskij del cinema di genere, lurido e lucido tanto quanto il rispettato regista sovietico era maestoso e religioso (qualcuno ha mai studiato Tarkovskij come *auteur maudit*? O è una categoria riservata ai registi di film commerciali a basso budget?). Holt non è stato comunque un caso isolato: in onore di Wicking e del suo *The American Vein* (1979), ci limiteremo a citare maestri minori e mai riconosciuti come Gordon Hessler e David Green, Robert Day e John Llewellyn Moxey, ovvero specialisti di genere con prolifiche carriere fra cinema e televisione, Gran Bretagna e Stati Uniti, incapaci però di trovare un proprio posto negli studios di Borehamwood o Bray. Holt, dal canto suo, ha sempre avuto problemi anche solo a restare a galla, a guadagnarsi una sua nicchia che gli permettesse di vedere finanziati i progetti più personali (una biografia di Bakunin, una versione modernizzata di *Donne, guardatevi dalle donne* di Thomas Middleton, 1657), ma anche a sfuggire lo spettro di essere stato il montatore dalle capacità quasi prodigiose che aveva rimesso a posto diversi film ormai diventati classici (soprattutto *Sabato sera, domenica mattina* di Karel Reiz, 1961, e, non accreditato, *Gli sfasati* di Tony Richardson, 1960), segnalandosi come un artigiano della vecchia scuola capace di salvare quelle teste calde del Free Cinema che disdegnavano la tecnica e la poesia che

poteva nascerne. Ma prima di arrivare a un martirologio simile alle geremiadi degli accoliti di Tarkovskij, è meglio essere realistici: se Holt ha avuto molte difficoltà a lavorare è dovuto in parte alla mancanza di buoni successi commerciali (specialmente dopo *La mano che uccide*, 1967), in parte al suo tristemente noto carattere, e in parte anche al suo alcolismo. Holt non era un uomo facile con cui trattare, e lui stesso sembra ammetterlo con i titoli di testa di *La mano che uccide*, basati sul gioco Snakes and Ladders. Da questo punto di vista si nota la somiglianza con Robert Hamer, un altro maestro *maudit* con cui Holt ha collaborato come montatore (*Il ragno e la mosca*, 1949) e con cui era anche imparentato. Nella pur breve carriera di Holt regista è comunque possibile trovare una certa continuità: gli unici periodi in cui non escono al cinema o in televisione lavori "Directed by Seth Holt" sono gli anni fra l'opera prima *Senza domani* (1958) e il film dell'affermazione *La casa del terrore* (1961), più quelli fra *La mano che uccide* (1967, ultimo film terminato da Holt) e *Exorcismus - Cleo, la dea dell'amore* (1971, finito da Michael Carreras). Per il resto, cioè fra il 1961 e il 1967, Holt è rimasto costantemente al lavoro, se non per il cinema almeno per la televisione, dove ha iniettato le sue impeccabili qualità in anonimi episodi di *Danger Man*, *Espionage* e *Court Martial*. Ma l'efficienza defilata è una virtù troppo raramente ammirata nei cineasti, spesso anzi derisa come mera tecnica, noiosa e impersonale: vedi Andrew Sarris che nel suo *The American Cinema* (1968) inserisce Holt soltanto nel capitolo "Expressive Esoterica", mettendo l'accento sul suo straordinario talento artigianale e lasciando intendere che nelle sue opere qualsiasi valore artistico sia quasi casuale, un po' come Bertrand Tavernier e Jean-Pierre Coursodon faranno con il grande Peter Yates nel loro *50 ans du cinéma américain* (1991). Alla fine, tutti si ricollega-

no al vetusto cliché della narrativa borghese del XIX secolo: l'imperfezione è umana. (Realismo socialista! MacMahonien! Dove siete quando c'è bisogno di voi?).

Soltanto in televisione Holt si è trattenuto, concentrandosi sul lavoro assegnato, mentre i suoi film per il cinema scatenano a ogni occasione una furia di stile e di sostanza. Se lasciamo da parte il suo splendidamente morboso adattamento da Bram Stoker, *Exorcismus - Cleo, la dea dell'amore*, il destino ha imposto all'opera di Holt una curiosa simmetria: *Senza domani* e *La mano che uccide* sono glaciali saggi noir sulla solitudine esistenziale, il primo in dimessa chiave *gris*, e l'ultimo travestito da esercizio nel thriller spionistico; *La casa del terrore* e *Nanny la governante* (1965) appartengono invece a un filone *tres 60* di gotici familiari sadiani, che trova le sue radici in *I diabolici* (1954) di Henri-George Clouzot e *Che fine ha fatto Baby Jane* (1962) di Robert Aldrich, per diventare poi un subgenere europeo grazie ai lavori di Jimmy Sangster (con i thriller Hammer) e Alfred Vohrer (con le variazioni su Edgar Wallace); nel mezzo, troviamo un obelisco solitario di avventura, esotismo e delirio, *Avamposto Sabara* (1963), un *buit clos* in pieno sole accecante, sporco e rude ma quasi brutalmente algido nella sua esecuzione.

L'arte di Holt è spigolosa, determinata, inesorabile, assemblata e regolata con la precisione di un orologio. Gli attori sono distribuiti, posizionati e fissati in spazi e paesaggi come fossero sculture, con risultati che in *La casa del terrore* e *Avamposto Sabara* diventano particolarmente disturbanti. Gli oggetti somigliano a feticci primitivi più che a strumenti pratici, ottenendo sullo schermo il tipo di trattamento che di solito si riserva soltanto alle star (vedi la pelliccia in *Avamposto Sabara*). Ai margini dell'estetica di Holt, c'è il surrealismo che splende in tutto il suo satirico splendore. Come John Guillermin, altro regista britannico colpe-

volmente sottovalutato, anche Holt vede la società in termini essenzialmente nichilistici, ma entrambi sono abbastanza interessati alla vita da incaricare i propri lavori di una lotta contro quel mondo borghese che tanto disprezzano per la meschinità e la propensione al tradimento. Curiosamente, entrambi i registi erano nati all'estero (Holt in Palestina, Guillermin in Francia), e per entrambi la Gran Bretagna non divenne mai una vera patria.

Consideriamo quindi una premonizione, un simbolo di Holt e del suo cinema, il suo apprendistato alla Ealing, in cui lavorando su *La tragedia del capitano Scott* (1948) di Charles Frend, Holt divenne la voce di una bufera mortale: la tempesta che pose fine all'impresa vanagloriosa dell'Impero.

NOWHERE TO GO Senza domani

Regia: Seth Holt; *soggetto:* dal romanzo di Donald MacKenzie; *sceneggiatura:* S. Holt, Kenneth Tynan; *fotografia:* Paul Beeson; *montaggio:* Harry Aldous; *musica:* Dizzy Reece; *interpreti:* George Nader, Maggie Smith, Bernard Lee, Geoffrey Keen, Bessie Love; *produzione:* Michael Balcon per Ealing; *origine:* UK, 1958; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 89'. Copia 35mm da Werkstattkino.

«Seth Holt, il cognato di Hamer, [...] esordisce, dopo un tirocinio al montaggio durato quasi 15 anni, con *Nowhere to Go*, secondo la definizione del suo autore "il film meno Ealing che sia mai stato fatto", [...] perché rinnega l'idea della comunità e della solidarietà (persino quella tra i malviventi) per una storia di disperata solitudine e cancella da personaggi e paesaggi tipici qualsia-

si impressione di tranquillizzante familiarità. I quartieri di Londra e la campagna del Galles sono solo i tasselli di una mostruosa trappola per il protagonista, un rapinatore evaso dal carcere, braccato dalla polizia e abbandonato dalla malavita, che cerca invano di recuperare il ricavato della rapina chiuso in una cassetta di sicurezza. Il ritmo del racconto è diventato “metropolitano”, spezzato, alienato; le sequenze non vengono spiegate, ma acquistano significato con il procedere della narrazione; le inquadrature non esitano davanti all'antinaturalismo e ricercano prospettive inquietanti. Seth Holt, che ha sempre massimizzato l'importanza creativa del montaggio, deve molto ad Hamer e alla sua capacità di leggere l'ambiguità che traspare dalla superficie delle storie e degli oggetti; ma ha sostituito l'umanesimo di Hamer (autore di raffinata cultura letteraria) con un impatto più immediatamente visivo, nervoso, non decifrabile nei termini della narrazione tradizionale. In poche parole, è un regista moderno, un frutto delle revisioni linguistiche che prendono corpo alla fine degli anni Cinquanta, influenzato per sua stessa ammissione dai polizieschi di Lang e dai film di gangster della vecchia serie B della Warner, accostabile al francese Melville per la stilizzazione dei personaggi e per la sovraccitazione del racconto».

Emanuela Martini, *Storia del cinema inglese. 1930-1990*, Marsilio, Venezia, 1991

TASTE OF FEAR

La casa del terrore

Regia: Seth Holt; *sceneggiatura:* Jimmy Sangster; *fotografia:* Douglas Slocombe; *montaggio:* Eric Boyd-Perkins; *musica:* Clifton Parker; *interpreti:* Susan Strasberg, Ronald Lewis, Ann Todd, Christopher Lee; *produzione:* J. Sangster per Hammer; *origine:* UK, 1961; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 81'. Copia 35mm da Werkstattkino.

«Durante la grande eccitazione che ha accompagnato la new wave inglese, da *La strada dei quartieri alti* a *Una maniera di amare*, quando ogni sei mesi si parlava di una nuova “rivelazione”, il film di Seth Holt *La casa del terrore* è scivolato via senza essere stato apparentemente notato da nessuno. Si trattava di un horror/mystery, con contenuti poco estetici come possono esserlo dei cadaveri in decomposizione. E, rispetto agli standard più rigorosi, non era forse un film particolarmente buono. Tuttavia siamo convinti che, se esiste una qualche speranza *visibile* per il cinema inglese, questa nasce proprio dal film di Holt piuttosto che da quello di un rivale come Reisz. Per dirla con parole semplici, *Sabato sera, domenica mattina* era un buon film, ma sulla scorta di questa prova non riusciamo a immaginare che Karel Reisz possa fare di molto meglio in futuro. *La casa del terrore* invece è un film sbagliato, ma ci lascia supporre che Seth Holt avrebbe il talento necessario per girare dei capolavori. [...] La storia congegnata da Jimmy Sangster, come per *La giungla di cemento*, è un amalgama pretestuoso di



Susan Strasberg nel film *Taste of Fear*

vari thriller già visti. In questo caso i prestiti più importanti sono dal copione di *I diabolici*, anche se la sceneggiatura è decisamente inferiore a causa di numerosi buchi. Eppure, si può certamente preferire il film di Holt a quello di Clouzot. Qual è la differenza principale rispetto agli altri film inglesi? Semplicemente il fatto che la messa in scena rivela in più occasioni un regista in grado di creare cinematograficamente, mentre gli altri si contentano di illustrare i propri copioni».

V.F. Perkins, *The British Cinema*, «Movie», n. 1, giugno 1962

STATION SIX-SAHARA

Avamposto Sahara

Regia: Seth Holt; *soggetto:* dal dramma di Jean Martet; *sceneggiatura:* Brian Clemens, Bryan Forbes; *fotografia:* Gerald Gibbs; *montaggio:* Alastair McIntyre; *musica:* Ron Grainer; *interpreti:* Carroll Baker, Peter van Eyck, Ian Bannen, Denholm Felmy, Mario Adorf; *produzione:* Victor Lyndon per CCC Films; *origine:* UK/RFT, 1963; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 101'. Copia 35mm da Werkstattkino.

«Un gruppo di uomini vivono soli in una stazione petrolifera nel deserto. C'è una forte suggestione omosessuale fra i personaggi, finché in una sequenza straordinaria non appare in scena una sirena (Carroll Baker), accompagnata dal marito, e tutti gli uomini all'improvviso iniziano a cercare di uccidersi l'uno con l'altro. Il senso di desolazione e di sporcizia impregna il film rendendolo più efficace di qualsiasi pezzo possiate leggere sul «National Enquirer». Il montaggio e l'uso di suoni sovrapposti sono davvero meravigliosi, anche perché il regista Seth Holt aveva iniziato la propria carriera come montatore. Si afferra subito il senso tangibile di che cosa significhi trovarsi in questo luogo, o meglio: intrappolati in questo luogo. E si impara che cosa significa vivere in un gruppo di persone lontane dalla civiltà. Molto lontane».

Martin Scorsese, *Martin Scorsese's Guilty Pleasures*, «Film Comment», settembre-ottobre 1978

THE NANNY

Nanny la governante

Regia: Seth Holt; *soggetto:* dal romanzo di Marryam Modell; *sceneggiatura:* Jimmy Sangster; *fotografia:* Harry Waxman; *montaggio:* Tom Simpson; *musica:* Richard Rodney Bennett; *interpreti:* Bette Davis, Wendy Craig, Jill Bennett, James Villiers, William Dix, Pamela Franklin; *produzione:* J. Sangster per Hammer; *origine:* UK, 1965; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 91'. Copia 35mm da Werkstattkino.

«*The Nanny* è innanzitutto un film sull'incomunicabilità che si stabilisce fra un ragazzino dal carattere difficile e gli adulti che lo circondano: il padre uomo d'affari costantemente indaffarato, la madre malata di nervi e, soprattutto, la "vecchia Nanny" (la tata) che il ragazzo accusa di volerlo uccidere... L'emersione finale di un ricordo traumatico, celato dalla memoria, non può che ricordare la violenza catartica di *Marnie* (1964). Ma Seth Holt e Jimmy Sangster hanno il merito di non prendersi per nuovi Hitchcock. Si interessano più alle motivazioni psicologiche dei personaggi che non agli effetti angoscianti, evitando una semplificazione eccessiva dei meccanismi narrativi e mantenendo, per tutto il racconto, un'ambiguità di fondo. Nella prima parte del film, nessun elemento viene infatti sottolineato abbastanza da permetterci di distinguere fra Normalità e Anormalità. La follia nasce da una vita quotidiana perfettamente rispettabile, tanto sorvegliata quanto sclerotizzata. Quando il ragazzino, prigioniero del terrore, inizia a organizzare la propria vita per difendersi dalle "attenzioni" di Nanny, i suoi genitori, abituati a essere serviti, si rivelano incapaci di reagire. I personaggi appartengono ancora a quell'Inghilterra aristocratica e vittoriana di cui Joseph Losey e Harold Pinter hanno perfettamente descritto la lenta decadenza con *Il servo*».

Gilles Gressard, *Confession à un cadavre*, «Positif», n. 187, novembre 1976

DANGER ROUTE La mano che uccide

Regia: Seth Holt; *soggetto:* dal romanzo di Andrew York; *sceneggiatura:* Robert Banks Stewart, Meade Roberts; *fotografia:* Harry Waxman; *montaggio:* Oswald Hafenrichter; *musica:* John Mayer; *interpreti:* Richard Johnson, Carol Lynley, Barbara Bouchet, Sylvia Sims, Gordon Jackson, Diana Dors; *produzione:* Max Rosenberg e Milton Subotsky per Amicus; *origine:* UK, 1967; *formato:* 35mm, col.; *durata:* 92'.

Copia 35mm da Werkstattkino.

«Un groviglio troppo intrecciato per carverne un buon film senza una grossa personalità dietro la macchina da presa. Si tratta di un agente inglese, specializzato nel far fuori gli avversari spaccandogli il collo con una manata, che diventa involontario complice di un gruppo di traditori annidatisi nel servizio segreto. Costoro gli fanno avere degli incarichi teoricamente "puliti" (come l'eliminazione di uno scienziato russo fuggito dal suo paese e finito nelle mani degli americani, che però sembra continui a fare il gioco di Mosca), ma in pratica buoni per i fini dello spionaggio sovietico. [...] Siamo nel genere "spionaggio mesto", ma ben lontani dai modelli tratti da Le Carré, anche perché Richard Johnson bamboleggia in modo insopportabile. Il film, tuttavia, non manca di qualche momento di tensione, che ne riscatta la complessiva banalità. Bellissima Diana Dors, definitivamente grassa e disfatta, una Shelley Winters con molte frecce al suo arco di caratterista».

«Film Mese», n. 18, giugno-luglio 1968

Il cinema di tutti gli ingannati. Per una personale di Tewfik Saleh, I



AL-MAKHDU'UN
Gli ingannati

Regia, sceneggiatura: Tewfik Saleh; *soggetto:* dal romanzo di Ghassan Kanafani; *fotografia:* Bahgat Heidar; *montaggio:* Farin Dib, Saheb Haddad; *musica:* Solhi El-Wadi; *interpreti:* Mohamed Kheir-Halouani, Abderrahman Alrahy, Bassan Lofti Abou-Ghazala, Saleh Kholoki, Thanaa Debsi; *produzione:* National Film Organization; *origine:* Siria 1972; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 107'.

Copia 35mm da deposito Challouf alla Cineteca Italiana.

«È morto ieri a 87 anni una leggenda vivente della cultura mondiale. Tawfiq Saleh, alessandrino e cosmopolita, grande cineasta egiziano della sinistra marxista (anti)nasseriana. Ha scritto e diretto bellissimi film di realismo denso e colto, sempre privi di slogan urlati, magnificamente raccontati, rivoluzionari nei primi piani e negli sfondi storico-sociali, nel testo e nel contesto e... quasi introvabili. Le tematiche forti, estreme, nelle sue sette opere, erano, fatto inusuale per la "Hollywood sul Nilo", più appassionanti e seducenti delle sue star. [...] Se l'Europa ha *Il salario della paura* e l'America *Convoy* e *Duel*, anche l'Africa ha il suo thriller, quasi un horror politico, di sconvolgente potenza emotiva che viaggia nella Storia inseguendo un grosso e pericoloso camion... E, senza vedere questo film, il road-drama *Les Dupes* (*Gli ingannati*), il capolavoro di Tawfiq Saleh del 1973, uno dei dieci migliori film arabi di tutti i tempi come è stato stabilito da un sondaggio

critico, realizzato grazie all'appoggio finanziario e politico della Siria di Assad, si perde la possibilità di comprendere, in meno di due ore, il conflitto di classe tra il proletariato arabo – e quello palestinese in particolare – e l'aristocrazia saudita e wahabita, spietata guardiana dal secondo dopoguerra in poi dell'assetto geopolitico, culturale e religioso dell'area maghrebina e mashreqina, che non da soli arabi è abitata. Come si vede analizzando gli scontri di oggi attorno a piazza Tahrir, sono sempre, nel XXI come nel XX secolo, il ricco Qatar e la ricchissima Arabia Saudita (più i succedanei: Kuwait e Emirati Arabi Uniti) a muovere le pedine armate, con le stellette o meno. Tre lavoratori palestinesi della diaspora, cacciati dagli israeliani dalle loro terre, e rappresentanti di tre generazioni differenti cercano l'eldorado o la "Terra promessa" in Kuwait. Umiliati, offesi, ingannati da tutti gli amici arabi, ricchi e poveri, del popolo palestinese, intraprendono così da clandestini un pericoloso viaggio nel deserto, dentro la cisterna vuota di un camion, e troveranno la morte nel più atroce dei modi. Un film, secondo l'autore "contro la disperazione e contro la fuga dalle proprie responsabilità", tratto dal romanzo dello scrittore palestinese Ghassan Kanafani, assassinato a Beirut nel 1972».

Roberto Silvestri, *il Ciotto Silvestri*,
18 agosto 2013

Germogli. Corrispondenze di cineasti italiani, I



NOUS NE SOMMES PLUS DES ENFANTS

Regia: Augusto Genina; *soggetto:* dalla commedia di Léopold Marchand; *sceneggiatura:* L. Marchand; *fotografia:* Harry Stradling, Robert Le Febvre, Paul Mercanton; *montaggio:* Léonide Moguy; *musica:* Marcel Lattès; *interpreti:* Gaby Morlay, Claude Dauphin, Jean Wall, Pierre Larquey, Marcelle Monthil, Pauline Carton; *produzione:* Pierre Geoffroy; *origine:* Francia, 1935; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 80'.

Copia 35mm da Cineteca Nazionale.

«Questo film, come *Anna Karenina*, si chiude con un treno che parte: e se noi osserviamo che mentre la protagonista di quella pellicola finiva sotto il treno suddetto, Gaby Morlay scompare invece in uno scompartimento di seconda classe, troviamo che questa è la differenza tra i due film, di cui l'uno è tragico, l'altro solamente addolorato. L'analogia tra essi, principalmente nelle seconde parti, appare più volte nel dramma della donna che sente spegnersi l'amore dell'uomo cui ha sacrificato la sua pace e l'onore nella partecipazione di alcune scene, come quella dello stanco viaggio di piacere in Italia, nell'interpretazione tragica ed emaciata della protagonista. La trama – che deriva da una commedia di Marchand – narra l'amore di due giovani irrequieti e appassionati, che la vita separa crudelmente e più crudelmente ancora fa ritrovare quando oramai non sono più ragazzi. L'amore, sorretto sinora dalla speranza e dalla fede, si dissolve così senza che né l'uomo né la donna vi oppongano resistenza, perché la forza

che lo dissangua è solamente il tempo, il nemico che non si combatte. Questa posizione – in fondo convenzionale – è affrontata sinceramente e del tutto ravvivata dalla Morlay che ha espresso, nel suo volto così intenso e così latino, la spiritualità più spontanea e – diciamo anche – più nuova di questo vecchio dramma».

Vice, «Il Piccolo», 30 giugno 1936

ADDIO GIOVINEZZA!

Regia, montaggio: Ferdinando Maria Poggioli; *soggetto:* dalla commedia di Sandro Camasio e Nino Oxilia; *sceneggiatura:* Salvator Gotta, F.M. Poggioli; *fotografia:* Carlo Montuori; *musica:* Giuseppe Blanc, Salvatore Allegra; *interpreti:* Maria Denis, Adriano Rimoldi, Clara Calamai, Carlo Campanini, Bella Starace Sainati; *produzione:* ICI/SAFIC; *origine:* Italia, 1940; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 94'.

Copia 35mm da Cineteca Nazionale.

«Per la sua prima opera di impegno Poggioli aveva infatti posto le mani sul più risaputo e dolcemente (fino alla stucchevolezza) filodrammatico dei copioni. Un bel coraggio, se vogliamo. Cercar di dare una credibilità, un peso a personaggi come Mario, Dorina, Leone, bazza domenicale di tutti i dopolavori [...]. Era una specie di scommessa, e Poggioli la vinse. Evocò con mezzi appropriati un'epoca, un clima, un'aura: Torino degli studenti e delle sartine, con la sua festa delle matricole, le sue mattane, i suoi brevi amori, le sue so-pirose passeggiate lungo un Po pigra-

mente grigiargento, sotto gli alberi placidamente complici del Valentino. Nel film di Poggioli si trovava precisamente un'atmosfera, un suggerimento d'ambiente, quello che la commedia costringe lo spettatore ad indovinare, non senza buona volontà, attraverso l'eco di un canto goliardico di bisboccia. E si trovano pure dei personaggi, delle figurine tratteggiate con affettuoso calore, con pungente credibilità, la Dorina di Maria Denis, sopra tutto, il Mario di Adriano Rimoldi, che rimasero forse le due interpretazioni più azzeccate di questi attori».

Giulio Cesare Castello, *Retrospective*, «Cinema», n. 39, 30 maggio 1950

VIA MARGUTTA

Regia: Mario Camerini; *soggetto:* dal romanzo di Ugo Moretti; *sceneggiatura:* Franco Brusati, M. Camerini, Ugo Guerra, Ennio De Concini; *fotografia:* Leonida Barboni; *montaggio:* Giuliana Attenni; *musica:* Piero Piccioni; *interpreti:* Gérard Blain, Antonella Lualdi, Claudio Gora, Yvonne Furneaux, Cristina Gajoni, Spiros Focas; *produzione:* Documento/Le Louvre; *origine:* Italia/Francia, 1960; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 105'.

Copia 35mm da Cineteca Nazionale.

«Nell'anno di *La dolce vita* Camerini mette in scena un'altra parte di Roma in *Via Margutta*, dove la coproduzione francese e l'ambientazione artistica svelano la Documento Film. Il film testimonia molto ampiamente i sintomi di degradazione, che probabilmente Camerini, appassionato di arte figurativa e

fratello di un suo tardo esponente, collega con i nuovi sviluppi, a lui incomprensibili, dell'arte. In queste vicende di giovani pittori che vogliono emergere, o comunque di giovani che «vogliono arrivare», vi sono episodi rivelatori: il giovane che fa vedere il filmetto da spiaggia a velocità accelerata; il coreografo americano fallito che assiste con disincanto ai balli dei giovani; il banchetto matrimoniale messo in scena per scherzo; il giornale che lancia la Gajoni tentata suicida come pittrice «primitiva», mentre lei si fa dipingere da un altro anche l'autoritratto; la Lualdi che fa la doppiatrice mentre voleva diventare attrice o indossatrice; la ragazza che dice a Blain che somiglia a James Dean per sedurlo... È la Roma che attende il Minnelli di *Due settimane in un'altra città*».

Sergio Grmek Germani,
Mario Camerini, La Nuova Italia,
Firenze, 1980

SISSIGNORA

Regia: Ferdinando Maria Poggioli; *soggetto:* Anna Banti, Emilio Cecchi, Alberto Lattuada, F.M. Poggioli, dal romanzo *Sissignora* di Flavia Steno; *sceneggiatura:* E. Cecchi, A. Lattuada; *fotografia:* Carlo Montuori; *musica:* Felice Lattuada; *scenografia:* Fulvio Paoli [Fulvio Jacchia]; *interpreti:* Emma Gramatica, Irma Gramatica, Maria Denis, Evi Maltagliati, Rina Morelli, Leonardo Cortese, Dhia Cristiani, Jone Salinas, Dora Bini, Anna Carena, Elio Marcuzzo, Roldano Lupi, Giovanni Grasso; *produzione:* Libero Solaroli per ATA; *origine:* Italia,

1942; *formato*: 35mm, b/n; *durata*: 86'.
Copia 35mm da Cineteca Nazionale.

«*Sissignora* di Poggioli adatta il romanzo di Flavia Steno pubblicato dapprima a puntate, con lo pseudonimo di Vittoria Greco e il titolo *La servetta di Masone*, sul quotidiano "Il Lavoro" di Genova nel 1940 e poi in volume col suo vero nome e il titolo definitivo nel 1942. Anche qui, come ne *La maestrina* e *T'amerò sempre*, la storia gira attorno a una ragazza madre, Cristina (Denis), e alle tre tappe – vere e proprie "stazioni" – del suo progressivo "sacrificio" (come le dice l'ipocrita suor Valeria, Rina Morelli). A servizio da tre famiglie che sono altrettante radiografie della borghesia del tempo, Cristina è una "innocente" che si innamora di Vittorio (Cortese), il bel marinaio nipote delle sorelle Robbiano (Emma e Irma Gramatica), senza capire che chi davvero è capace di dividerne la sorte e di "salvarla" è il suo compaesano Emilio (Elio Marcuzzo). Attraverso Emilio e le sue amiche, domestiche come lei (Dhia Cristiani e Jone Salinas), Poggioli ci dà un inedito spaccato di vita popolare, se non proletaria, grazie anche a un impiego sapiente degli esterni genovesi (il mercato, la balera)».

Adriano Aprà, *Il formalismo e il suo oltre*
in Scuola Nazionale di Cinema, *Storia
del cinema italiano, 1940/1944*,
a cura di Ernesto G. Laura,
Marsilio/Bianco & Nero,
Venezia/Roma, 2010

[FINCHÉ DURA LA MEMORIA] PIAZZALE LORETO

Regia: Damiano Damiani; *collaborazione*: Enrique Bergier; *fotografia*: Nino Celeste; *montaggio*: Enzo Meniconi; *produzione*: RAI; *origine*: Italia, 1980; *formato*: 35mm, col.; *durata*: 65'.
Copia digitale (da 16mm) da Anno Uno.

Che cosa rimane dei fatti di piazzale Loreto? Come ha reagito la gente che è stata presente in quel giorno del '45? Io sono andato in avanscoperta, grazie alla collaborazione di qualche milanese che lavorava in RAI, e abbiamo iniziato a cercare testimonianze di persone che erano state a piazzale Loreto. Erano gli anni '70 e c'erano ancora dei sopravvissuti, mentre oggi non c'è più nessuno. Nel film abbiamo lasciato poco del tantissimo materiale raccolto, ma c'erano delle testimonianze agghiaccianti. Molte volte la gente è di una crudeltà estrema senza saperlo, senza esserne cosciente. In questo documentario vediamo la gente messa a nudo mentre racconta quello che ha visto. È stata un'esperienza particolarmente dura e particolarmente commovente, ma anche una lezione di storia. (Enrique Bergier)

[GRANDI FIUMI D'EUROPA] IL TEVERE

Regia: Giuliano Tomei; *testo*: Carlo Emilio Gadda; *fotografia*: Mario Bonicatti; *montaggio*: Renato Poccioni; *musica*: Italo Fischetti; *produzione*: RAI; *origine*: Italia, 1958; *formato*: 16mm, b/n; *durata*: 28'.
Copia digitale (da 16mm) da Anno Uno.

«Nel maggio del 1955 Carlo Emilio Gadda, redattore di programmi culturali alla Rai, era stufo del Terzo Programma, delle facezie e dei rimproveri del suo direttore Cecè. [...] Gadda lasciò l'ufficio nel giugno del '55. Proprio allora, su proposta di Alvisio Zorzi, fu invitato dalla Direzione Programmi TV della Rai a preparare il testo di un documentario sul Tevere da inserire in una serie di trasmissioni *Grandi fiumi d'Europa* con la collaborazione dei vari "Enti radiotelevisivi dell'Europa occidentale e del bacino del Mediterraneo". Nel '74 Zorzi pubblicò un articolo divertente su "Il Mondo" raccontando la vicenda, fra l'interesse di Gadda per il compenso, il lavoro inteso "come seccatura bella e buona" e la "scrupolosa diligenza in moviola", alle prese col regista Giuliano Tomei».

Giulio Cattaneo, *Il villino del tranviere*,
«La Repubblica», 29 gennaio 1992

[SULLA SCENA DELLA VITA] CARLO EMILIO GADDA

Regia: Ludovica Ripa di Meana, Giancarlo Roscioni; *interventi*: Carlo Emilio Gadda, Eugenio Montale; *produzione*: RAI; *origine*: Italia, 1972; *formato*: 16mm, col.; *durata*: 62'.
Copia digitale (da 16mm) da Anno Uno.

Trasmesso il 5 maggio 1972, sul secondo canale RAI. Con pagine da *Eros e Priapo* (versione Enzo Siciliano), *Giornale di guerra e di prigionia*, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, *La cognizione del dolore* e *Le meraviglie d'Italia*.

FUORI CAMPO

L'AMORE CANTA

Regia, montaggio: Ferdinando Maria Poggioli; *soggetto*: F.M. Poggioli, dal film *Swing it Magistern*; *sceneggiatura*: F.M. Poggioli, Pietro Germi, Salvator Gotta; *fotografia*: Carlo Montuori; *musica*: Mario Nascimbene; *interpreti*: Maria Denis, Massimo Serato, Jone Salinas; *produzione*: Roberto Dandi per Realcine/ICI; *origine*: Italia, 1941; *formato*: 35mm, b/n; *durata*: 90'.

IL TESTIMONE

Regia, soggetto: Pietro Germi; *supervisione*: Alessandro Blasetti; *sceneggiatura*: Diego Fabbri, P. Germi, Cesare Zavattini, Enrico Ribulsi, Ottavio Alessi; *fotografia*: Aldo Tonti; *montaggio*: Gisa Radicchi Levi; *musica*: Enzo Masetti; *interpreti*: Roldano Lupi, Marina Berti, Ernesto Almirante, Sandro Ruffini, Arnoldo Foà, Vittorio Cottafavi; *produzione*: Orbis; *origine*: Italia, 1946; *formato*: 35mm, b/n; *durata*: 98'.
Copia 35mm da Cineteca Nazionale.

«Il primo film di Germi, *Il testimone*, si apre con una voce over. Non è certo la "voce di Dio", o di regime, tipica degli speaker di documentari, cinegiornali o servizi televisivi. Il narratore invisibile e senza nome si rivolge familiarmente agli spettatori con un anomalo "voi": "Ecco, guardate. Questo è l'uomo la cui vita è in gioco. Guardiamolo bene. Potessimo leggere qualcosa su quel volto, scendere al fondo di quella coscienza e sape-

re... Colpevole o innocente?” [...] Questa voce è una strana voce, e quella che Germi racconta è una strana storia. In carcere, dopo che è stato in un primo tempo condannato, Pietro ascolta le confidenze di Andrea. I campi-contro-campo che inquadrano i due uomini attraverso le sbarre, resi più claustrofobici dai suoni che provengono fuori campo dal mondo esterno da cui loro sono esclusi, suggeriscono più che un'analogia: un'identità, come se i due si guardassero allo specchio. Pietro, chiuso e laconico, senza passato né futuro, è come se rinunciasse alla propria identità, ed è come se Andrea gliene prestasse una diversa. Realizzando l'incontro con Linda (Marina Berti), la ragazza di cui Andrea gli ha parlato, Pietro prende letteralmente il posto dell'altro. Questa scissione della personalità è complicata da una terza presenza: quella dell'anziano ragioniere (Ernesto Almirante), il testimone da cui dipende il destino di Pietro. [...] Il dilemma posto dalla voce over, “colpevole o innocente?”, è risolto alla fine non come in un giallo della realtà, ma come in un giallo psicanalitico, i cui enigmi sono celati non nella trama ma nei minimi dettagli di dialogo, di inquadratura e di montaggio, come in un film di Hitchcock o di Lang».

Adriano Aprà, *Per una revisione di Germi*, in Lino Micciché (a cura di), *Signore & Signori di Pietro Germi. Uno sguardo ridente sull'ipocrisia morbida*, Lindau, Torino, 1997

IL CAPPELLO DA PRETE

Regia: Ferdinando Maria Poggioli; *soggetto*: dal romanzo di Emilio De Marchi; *sceneggiatura*: Sergio Amidei; *fotografia*: Arturo Gallea; *montaggio*: Mario Serandrei; *musica*: Enzo Masetti; *interpreti*: Roldano Lupi, Lida Baarová (voce Lydia Simoneschi), Luigi Almirante, Carlo Lombardi, Riccardo Billi; *produzione*: Sandro Ghenzi per Universalcine/Cines; *origine*: Italia, 1944; *formato*: 35mm, b/n; *durata*: 90'.

Copia 35mm da Cineteca Nazionale (autorizzazione Ripley's Film).

«*Il cappello da prete* (1944) di Poggioli, dal romanzo *Il cappello del prete* (1888) di De Marchi, è ambientato nel napoletano ma girato, a quanto pare, nei dintorni di Roma. Con questo suo, forzatamente, ultimo film il regista porta alle estreme conseguenze la tendenza a pervertire la forma “calligrafica”. Dietro la compostezza classicheggiante della messa in scena preme un universo di ombre – più di una volta espressionisticamente evidenziate – che alla fine domina incontrastato. Lupi (il barone di Santafusca, a suo modo fratello di Malombra anche nel nome) e il suo diabolico alter ego Luigi Almirante (don Cirillo) scolpiscono – poco nascosti dal “costume” – un'Italia marcia, impazzita, destinata al crollo. La gabbia dorata della bella forma si è spalancata, e non ci sono più alibi di autocompiacimento».

Adriano Aprà, *Il formalismo e il suo oltre*, cit.

LA GELOSIA

Regia, sceneggiatura: Augusto Genina; *fotografia*: Ferdinando Martini; *interpreti*: Bianca Virginia Camagni, Luigi Serventi, Tranquillo Bianco; *produzione*: Milano Films; *origine*: Italia, 1915; *formato*: 35mm, b/n; *durata*: 25'.
Copia 35mm da Museo nazionale del cinema.

«Il giovane Augusto Genina dirige con brio questa commedia matrimoniale, indovinando tono e ritmo giusti. I conti di Valmonte sono una coppia simpatica e affiatata ma lui passa troppe sere al circolo, almeno a parere di lei. Che ci sia sotto qualcosa? Tra lettere profumate gravide di sospetti e bisticci postprandiali, la contessa decide di passare all'azione e mette in atto un piano per cogliere in flagrante il supposto marito fedifrago. Le conseguenze saranno inaspettate e difficili da gestire. Il mestiere di Genina si affida con fiducia ai suoi interpreti e in particolare a una Bianca Virginia Camagni in gran forma».

Stella Dagna in *Il Cinema Ritrovato*, Cineteca di Bologna, Bologna, 2016

GELOSIA

Regia: Ferdinando Maria Poggioli; *soggetto*: dal romanzo di Luigi Capuana; *sceneggiatura*: Sergio Amidei, Vitaliano Brancati, Sandro Ghenzi, Angelo Bezozzi, Gino Sensani; *fotografia*: Arturo Gallea; *montaggio*: Mario Serandrei; *musica*: Enzo Masetti; *interpreti*: Luisa Ferida, Roldano Lupi, Ruggero Ruggeri, Elena Zareschi, Bella Starace Sainati; *produzione*: Sandro Ghenzi per Univer-

salcine/Cines; *origine*: Italia, 1942; *formato*: 35mm, b/n; *durata*: 86'.
Copia 16mm (da 35mm) da Cineteca Bruno Boschetto.

«Dopo il ricordato *La morte civile*, Poggioli nobilita il proprio gusto di regista, a suo modo letterario, e si rivolge alla narrativa veristica dell'ultimo Ottocento: *Il marchese di Roccaverdina* di Luigi Capuana è il testo da lui prescelto. Dalla rielaborazione di quella materia intrisa di presupposti naturalistici, cui non era estranea la lezione zoliana, ma pur solidamente ancorata alla realtà della terra siciliana, nacque un film, *Gelosia* (1942), che rimane forse l'opera più importante, se non più compiuta, di Poggioli. Anche questa volta la sceneggiatura non aveva sostenuto a sufficienza il regista. Il personaggio, feudalmente egoistico, del marchese non risultava approfondito nella sua ricca, aspra e poi sconvolta fisionomia. Più definita e persuasiva appariva invece la figura di Agrippina Solmo, la contadina che consacra, senza rimpianto, con animalesca fedeltà di schiava, la sua gioventù rigogliosa all'egoismo di lui. Merito anche di una Luisa Ferida stupenda, nella sua primitiva e calda incandescenza di creatura alteramente e appassionatamente umile. Così, più che la storia del rimorso del marchese per il delitto da lui compiuto, il film era la storia dell'amore silenzioso, ostinato e disinteressato di Agrippina. Dietro alla quale si proiettava, appena intuita, una Sicilia feudale scabra e bruciata dal sole. Ricordo certo biancore accecante di pareti, su cui la figura nera di Agrippina si stagliava in una mestizia chiusa (indice non di un

compiacimento decorativo, ma di una consapevolezza di valori formali)».

Giulio Cesare Castello, *Retrospective*, cit.

GELOSIA

Regia: Pietro Germi; *soggetto:* dal romanzo di Luigi Capuana; *sceneggiatura:* Giuseppe Mangione, Giuseppe Berto, P. Germi; *fotografia:* Leonida Barboni, Amedeo Trilli, Gustavo Serena; *montaggio:* Rolando Benedetti; *musica:* Carlo Rustichelli; *interpreti:* Marisa Belli, Erno Crisa, Liliana Gerace, Vincenzo Musolino, Paola Borboni; *produzione:* Excelsa; *origine:* Italia, 1953; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 86'. Copia 35mm da Cineteca Nazionale.

«Dominato da registri melodrammatici, *Gelosia* ha nella pratica dell'eccesso (linguistico, narrativo, psicologico) la sua chiave tonale. Eccesso di folklore (la pianta dell'agave in primo piano, il ballo popolare [...]), eccesso di emozioni (la collera e la violenza del protagonista, la sottomissione della protagonista e dell'uomo di fiducia del barone), eccesso di tecnica (il montaggio rapido, la messa in scena che isola sempre figura e sfondo). La cupa disperazione dell'amore impedito, e oltraggiato, trascina l'intero film sul terreno del melodramma alimentato, quasi goticamente, dall'ombra delle sagrestie, dalla fuga dei corridoi nobiliari, dall'onnipresenza di immagini sacre che si avvertono come moniti continui iscritti nelle inquadrature. Non è vero che nel film manchino ritmo o qualità di linguaggio, gli manca invece il suo autore. C'è tutto il Germi

siciliano con i suoi paesaggi favolosi e le sue facce da ritrattista documentario, senza Germi».

Mario Sesti, *Tutto il cinema di Pietro Germi*, Baldini & Castoldi, Milano, 1997

IL ROSSETTO

Regia, soggetto: Damiano Damiani; *sceneggiatura:* Cesare Zavattini, D. Damiani; *fotografia:* Pier Ludovico Pavoni; *musica:* Giovanni Fusco; *interpreti:* Pietro Germi, Laura Vivaldi, Pierre Brice (voce Paolo Ferrari), Bella Darvi, Georgia Moll; *produzione:* Europa/Explorer/CFPC; *origine:* Italia/Francia, 1960; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 93'. Copia 35mm da Cineteca Nazionale.

«*Un maledetto imbroglio* di Pietro Germi costituisce lo sforzo degnissimo di proporre un esempio di produzione media, capace di sviluppi positivi. [...] Che si trattasse di un esempio di film medio da seguire, l'ha dimostrato l'immediata realizzazione de *Il rossetto*, un secondo "giallo all'italiana" con un commissario che, senza chiamarsi Ingravallo per motivi di diritti d'autore, ne ripete le caratteristiche ed è ancora interpretato da Germi, con immutata cordialità. Il regista, Damiano Damiani, è uno degli esordienti della stagione, dopo essere stato fra i documentaristi nostri d'ingegno; iniziare con un "numero due" era estremamente rischioso, ma Damiani è riuscito a sfruttare il successo di pubblico di *Un maledetto imbroglio* senza farne una mediocre ripetizione, anzi muovendosi su un piano autonomo. [...] Ne *Il rossetto* sappiamo subito chi è l'assas-

sino, anche se alla sequenza finale è riservata la sorpresa del "perché" con un insospettato colpo di scena. Il punto di vista si sposta invece su una ragazzina, nella tipica età del trapasso, quando si mette il rossetto di nascosta dalla mamma e prova le prime emozioni sentimentali, una ragazzina che assiste all'andirivieni della polizia come a un giuoco ed entra lei stessa incoscientemente nel giuoco cercando di innamorare di sé il giovanotto che già intuiamo colpevole. Damiani, senza cedere a certa retorica del "lolitismo", tratteggia una adolescente dai molteplici aspetti contraddittori propri dell'età senza uscire dalla carreggiata del normale, senza ambire al "grande" personaggio. La vicenda si snoda quindi con gran sicurezza di trovate e di incastri fra i due piani, l'analisi psicologica e l'indagine poliziesca, mostrando una mano di regista assai scaltrita e un notevole equilibrio di narratore, doti che consentono di annoverare il Damiani fra le scoperte più fruttuose del nuovo cinema italiano».

Ernesto G. Laura,
La stagione delle mele d'oro,
«Bianco e Nero», marzo-aprile 1960

CARI GENITORI

Regia: Enrico Maria Salerno; *soggetto:* Giuseppe Berto, E.M. Salerno; *sceneggiatura:* Bruno Di Geronimo, Marco Leto, E.M. Salerno, Lina Wertmüller; *fotografia:* Dario Di Palma; *montaggio:* Mario Morra; *musica:* Riz Ortolani; *interpreti:* Maria Schneider, Florinda Bolkan, Catherine Spaak, Tom Baker, Jean Anderson; *produzione:* Carlo Ponti per

Champion/Les Films Concordia; *origine:* Italia/Francia 1973; *formato:* 35mm, col.; *durata:* 94'. Copia 35mm da Gary Vanisian.

«Londra, gli *hippiesi*, una comune, un gruppo di sperimentazione teatrale: senza notizie da alcuni mesi, una madre italiana cerca in questo ambiente la giovane figlia, la trova, capisce la sua esigenza di libertà, lascia che viva fino in fondo le sue esperienze. "Mi sono proposto di descrivere il conflitto tra due generazioni" spiega Enrico Maria Salerno, a Torino per presentare *Cari genitori*, il suo secondo film come regista. "È il seguito dell'indagine sulla famiglia cominciata già con *Anonimo Veneziano*. Là era la crisi di una coppia sposata, qui la frattura insuperabile tra genitori e figli". Salerno ha sei figli: il maggiore di 21 anni, la più giovane di 15. "Gli spunti più autentici li ho trovati proprio nella mia vita" dice il regista attore. "Ho voluto in parte rappresentare il personaggio che io recito ogni giorno: quello del padre. [...] Voglio raccontare fatti di vita e mi considero un artista, anche se con la a minuscola, che produce ciò che sente". Enrico Maria Salerno rimane fedele alla sua formula: "Grandi scrittori e pittori si ripetono spesso per approfondire i loro temi". Ha scelto ancora un soggetto di Giuseppe Berto ed ha richiesto come protagonista Florinda Bolkan. Nel cast insieme con la Spaak c'è anche Maria Schneider, l'audace e tanto discussa attrice di *Ultimo tango a Parigi*. "Era la ragazza che cercavo per affidarle la parte della figlia ribelle" dice il regista. "Me la segnalò Bertolucci durante il montaggio del suo film. Vidi

alcune sequenze e mi sembrò subito la persona adatta alla mia storia».

s. cas., *Un film di Salerno sui "Cari genitori"*, «La Stampa», 9 febbraio 1973

IL CAMMINO DELLA SPERANZA

Regia: Pietro Germi; *soggetto:* Federico Fellini, Tullio Pinelli, P. Germi, dal romanzo di Nino De Maria; *sceneggiatura:* F. Fellini, T. Pinelli; *fotografia:* Leonida Barboni; *montaggio:* Rolando Benedetti; *musica:* Carlo Rustichelli; *interpreti:* Raf Vallone, Elena Varzi, Saro Urzì, Franco Navarra, Liliana Lattanzi; *produzione:* Luigi Rovere per Lux; *origine:* Italia, 1950; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 105'.

Copia 35mm da Cineteca Nazionale.

«Anche questo film, come *In nome della Legge*, sembra essere scaturito da un autore di un altro paese che avesse studiato attentamente i classici sovietici e quelli americani, ma che fosse anche profondo conoscitore dell'epoca neorealista in cui ogni individuo reca inscritto nel suo passato un trauma violento e recente. È un mondo in cui lo spazio è percorso da camionette cariche di corpi, uomini e donne si affacciano dai finestrini dei treni con tremore e speranza e tutto sembra toccato per la prima volta da uno sguardo trepidante e sensibilissimo. Forse per questo era un film assai amato da Nicholas Ray ("il film più lirico che abbia mai visto", disse una volta a Enzo Barboni)».

Mario Sesti, *Tutto il cinema di Pietro Germi*, cit.

ATOLLO K Atoll K / Utopia

Regia, soggetto: Léo Joannon; *sceneggiatura:* Piero Tellini, John Berry, John D. Klorer, René Wheeler, Monte Collins; *fotografia:* Armand Thirard; *montaggio:* Raymond Isnardon; *musica:* Paul Mirskaki; *interpreti:* Stan Laurel & Oliver Hardy (voci Mauro Zambuto & Alberto Sordi), Suzy Delair, Max Elloy, Félix Oudart, Adriano Rimoldi; *produzione:* Raymond Eger per EGE/Fortezza/Franco London/Sirius; *origine:* Francia/Italia, 1951; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 90'. Copia digitale (da 35mm e da 16mm da 35mm) da Enzo Pio Pignatiello.

«La stesura di *Atollo K* è stata, da quello che capisco, un affare internazionale, e anche la realizzazione in Francia non è stata certo un viaggio di piacere. Si trattava del primo film girato all'estero dalla coppia, e non c'è voluto molto prima che partissero richieste di soccorso transoceaniche. Il primo a rispondere è stato il regista Tim Whelan (che però non è riuscito a partecipare), mentre Monty Collins è arrivato di corsa per fornire qualche gag di cui il film aveva disperatamente bisogno quando sono ricominciate le riprese, dopo un delicato intervento operatorio subito da Laurel lo scorso gennaio. Il regista, un certo Johanon o Joannon, che di nome fa Leo, si vedeva come "il creatore" del film, ed esigeva che nessuno lo dimenticasse mai. Secondo Hardy, nonostante *Atollo K* fosse ambientato su un'isola in mezzo al mare, il regista dedicò tre giorni a girare immagini di un lago, perché lo trovava fotogenico. "Stava gi-

rando un film turistico", aggiunge Laurel con un sorriso timido. "Indossava una tenuta da cavallo con elmetto militare, e portava sempre un megafono", ci racconta Hardy. "Non un solo megafono, ma diversi megafoni di diverse dimensioni, per ogni evenienza" precisa Laurel. Il film, in inglese, è una co-produzione italo-francese. Laurel e Hardy recitavano in inglese, mentre il resto del cast, inclusa Suzy Delair ("una delle principali star femminili francesi") parlavano in francese. Le loro voci saranno poi doppiate per la versione americana. La storia vede Stanlio nei panni di un inglese con una grossa eredità e Ollio in quelli del suo consulente finanziario, ma entrambi fanno naufragio su un atollo isolato in mezzo al mare. Insieme a vari compagni internazionali organizzano uno stato senza leggi né tasse ma, come ci anticipa Laurel, "le cose non funzioneranno"».

Philip Scheuer, *Hardy Perennials Wins Laurels*, «New York Times», 8 luglio 1951

LA STRADA LUNGA UN ANNO Cesta duga godinu dana

Regia: Giuseppe De Santis; *soggetto:* G. De Santis, Elio Petri, Gianni Puccini; *sceneggiatura:* G. De Santis, E. Petri, G. Puccini, Maurizio Ferrara, Tonino Guerra, Mario Socrate; *fotografia:* Marco Scarpelli; *montaggio:* Boris Tesija; *musica:* Vladimir Kraus Rajteric; *interpreti:* Silvana Pampanini, Eleonora Rossi Drago, Massimo Girotti, Bert Sotlar, Gordana Miletic; *produzione:* Ivo Vrhovec per Jadran; *origine:* Jugoslavia, 1958; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 162'.

Copia 35mm da Cineteca Nazionale (deposito Associazione Giuseppe De Santis).

«*La strada lunga un anno* – scritto sin dal 1954 ma realizzato soltanto quattro anni dopo in Jugoslavia con il titolo *Cesta duga godinu dana* – è per le traversie produttive uno dei film più sofferti di Giuseppe De Santis ma, ignorato dalla distribuzione, anche uno dei meno visti dal pubblico, nonostante il regista lo consideri il film più "suo". L'emigrazione significa per lui ritrovare nel paese straniero il paesaggio geografico ("le pietruzze, le montagne, le case, il mare, le strade") e il paesaggio morale, gli uomini e le donne, le emozioni e i desideri, gli slanci e le ribellioni che animano il suo mondo archetipo, imperniato sui modelli, i riti e i miti della civiltà contadina. Se lo si vede oggi, si resta colpiti dall'esuberanza di un cinema di rara sapienza tecnica e di alto profilo espressivo, memore della lezione dei classici (Grigorij Aleksandrov, Nikolaj Ekk, Sergej Ejzenstejn, Jean Renoir, King Vidor, John Ford), e dall'inventiva energia con cui punta al grande affresco di vaste dimensioni, dove l'ibridazione delle storie e dei generi (l'inchiesta, il melodramma, la commedia, anche il western e addirittura il musical) sigla la corallità dell'insieme, l'inconsueta pluralità delle voci e degli ambienti. La storia della costruzione della strada, che dal piccolo comune di Zagora conduce al mare, si articola in quattro nuclei narrativi che si sovrappongono e si intrecciano in una sorta di cantata popolare, scandita dal susseguirsi delle stagioni. [...] L'utopia del film, in

cui l'eros è atto di fondazione e la donna punto di riferimento fondamentale, sembra talora ingenua e schematica, ma non si può dimenticare che *La strada lunga un anno* intende ripercorrere dall'interno le antiche contraddizioni e le ansie di riscatto del mondo contadino tramite la disarmata semplicità della favola. Attraverso l'eccesso, l'enfasi, l'incanto, sì, anche l'ingenuità e lo schematicismo della terra che è al centro della rappresentazione. Attraverso la chitarra di Chiacchiera, singolare metafora della macchina da presa del maestro di Fondi, degli azzardi del suo cinema epico, dei suoi coinvolgenti movimenti di macchina, dei volteggi verso l'alto e verso il basso dell'amatissima gru».

Orio Caldiron, *La vertigine e l'utopia*, in Marco Grossi (a cura di), *Giuseppe De Santis. La trasfigurazione della realtà*, Centro Sperimentale di Cinematografia/Associazione Giuseppe De Santis, Roma/Fondi, 2007

L'ONOREVOLE ANGELINA

Regia: Luigi Zampa; *sceneggiatura:* Pietro Tellini, Suso Cecchi D'Amico, L. Zampa, Anna Magnani; *fotografia:* Mario Craveri; *montaggio:* Eraldo Da Roma; *musica:* Enzo Masetti; *interpreti:* A. Magnani, Nando Bruno, Ave Ninchi, Ernesto Almirante, Agnese Dubbini, Franco Zeffirelli; *produzione:* Ora/Lux; *origine:* Italia, 1947; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 90'.

Copia 35mm da Cineteca Nazionale.

«Era il momento in cui si stava riorganizzando la vita politica e intervistammo una donna che abitava a Città Giardino,

una popolana che ci raccontò che il giorno in cui non avevano distribuito il pane con la tessera aveva capeggiato tutti per occupare i fabbricati, e che tutti ora volevano portarla in Parlamento, ma lei non voleva andarci perché sapeva appena leggere e scrivere. Mi hanno accusato di avere un finale conformista, lo so. Ma noi ci siamo attenuti alla realtà, forse sbagliando. [...] Non ci volevano costumisti, truccatori, arzigogoli speciali per fare entrare la Magnani in un personaggio. Anna era un'attrice talmente straordinaria che stabiliva e si cercava da sola quello che le occorreva per renderlo meglio, senza tante prove e riprove. Per *L'onorevole Angelina*, scendemmo assieme in borgata e, naturalmente, fummo circondati da un gruppo di donne che l'avevano riconosciuta. Lei ne vide una che portava un abito. Disse: «È quello, voglio indossare quello!». Così glielo comprammo, se lo fece lavare a casa e quando comparve sul set era Angelina sputata, era entrata nella pelle di Angelina e delle borgate di quel giorno».

Luigi Zampa, in Franca Faldini e Goffredo Fofi (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti (1935-1959)*, Feltrinelli, Milano, 1979

È NATA UNA STELLA

Regia: Giorgio Moser; *fotografia:* Antonio Busia; *montaggio:* Virgilio Chiti; *interpreti:* Cosetta Greco, Pietro Germi; *produzione:* Cines/Omnibus; *origine:* Italia, 1951; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 11'. Copia digitale (da 35mm) da Cineteca Nazionale.

LA CITTÀ SI DIFENDE

Regia: Pietro Germi; *soggetto:* Luigi Comencini, Federico Fellini, Tullio Pinelli; *sceneggiatura:* F. Fellini, T. Pinelli, P. Germi, Giuseppe Mangione; *fotografia:* Carlo Montuori; *montaggio:* Rolando Benedetti; *musica:* Carlo Rustichelli; *interpreti:* Renato Baldino, Cosetta Greco, Tamara Lees, Paul Muller, Gina Lollobrigida, Fausto Tozzi; *produzione:* Cines; *origine:* Italia, 1951; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 84'.

Copia 35mm da Cineteca Nazionale.

«Una delle ragioni per cui il film è rimasto nell'ombra è forse dovuta al fatto che i quattro interpreti maschili erano, e restano, semiconosciuti al grande pubblico. [...] Nessuno di loro ha lo statuto di eroe; al contrario, tutti loro sono «uomini di paglia», destinati sin dall'inizio a fallire nel loro tentativo di arricchirsi facilmente rubando il bottino dello stadio (le anticipazioni nell'opera di Germi di questi uomini deboli si trovano ne *Il testimone*, 1946, e in *Gioventù perduta*, 1947). [...] Mi sembra evidente che la scelta di attori e attrici sia coerente con il proposito di Germi di contrapporre la debolezza degli uni alla forza delle altre. Non solo. Il film è cosparso di presenze minori di intensa caratterizzazione, volti che compaiono per pochi minuti e che si stampano nella memoria (come quelli, per fare un solo esempio, dei contrabbandieri che incastrano Guido e poi lo strozzano): quasi a voler indebolire ancora di più la presenza opaca dei quattro protagonisti. [...] Non è tanto una città che si difende dai criminali quanto una città

che è loro divenuta estranea e ostile, perché loro si sono posti da estranei e ostili nei suoi confronti. La città potrebbe essere «abitabile» e per molti versi «bella» se solo i quattro fuggiaschi non la percorressero in preda alla paura, allo scoraggiamento, alla paranoia».

Adriano Aprà, *Un film sottovalutato: La città si difende*, in Luca Malavasi, Emiliano Morreale, *Il cinema di Pietro Germi*, Centro Sperimentale di Cinematografia/Sabinae, Roma, 2016

ROMA ORE 11

Regia: Giuseppe De Santis; *soggetto:* da un'inchiesta di Elio Petri; *sceneggiatura:* Cesare Zavattini, Basilio Franchina, G. De Santis, Rodolfo Sonego, Gianni Puccini; *fotografia:* Otello Martelli; *montaggio:* Gabriele Varriale; *musica:* Mario Nascimbene; *interpreti:* Lucia Bosé, Carla Del Poggio, Maria Grazia Francia, Delia Scala, Elena Varzi, Raf Vallone, Massimo Girotti, Paolo Stoppa, Eva Vanicek, Paola Borboni, Irene Galter, Teresa Pellati, Marco Vicario; *produzione:* Paul Graetz per Transcontinental/Titanus; *origine:* Italia/Francia 1952; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 107'. Copia 35mm da Cineteca Nazionale.

«*Roma ore 11* (1952) si apre come un film-inchiesta. Testate e ritagli di giornali, scritte sovrimpresse, la presenza tra gli interpreti, in ruoli minori, di tre vere vittime del crollo di via Savoia 31 del 15 gennaio 1951 ci garantiscono della veridicità dei fatti che ci verranno raccontati. E in effetti una vera inchiesta venne condotta per conto degli sceggiatori da un giovanissimo Elio Petri

(che fa una comparsata nel film, in calzoni corti, come uno degli inquilini del palazzo). Ma la piega zavattiniana che il film avrebbe potuto prendere si ferma qui. L'inserito di un annuncio economico sposta la vicenda in un (inesistente) Largo Circense 37. Subito dopo, dal dettaglio del giornale, parte un lungo carrello-panoramica a 360° di poco più di 2' che accompagna la prima arrivata all'appuntamento, la giovane e timida Gianna (Eva Vanicek), lungo tutto il largo visibilmente ricostruito in studio, inquadrando anche la seconda arrivata, la "ragazza che viene da Viterbo", come verremo a sapere (Maria Pia Trepaoli). Il film rinuncia per ora a movimenti di macchina così elaborati, ma si può agevolmente attribuire a questo "cerchio" il valore di una dichiarazione di intenti da parte del regista Giuseppe De Santis. Lo ribadirà chiaramente anni dopo in un articolo per "Cinema Nuovo", dove distingue il proprio modo di operare dalle teorie zavattiniane: più romanzesco che descrittivo. E potrei aggiungere: più formalistico che neorealistico».

Adriano Aprà, *Il cerchio e la linea: Roma ore 11*, in Marco Grossi, Virginio Palazzo (a cura di), *Roma ore 11. I 60 anni di un capolavoro*, Associazione Giuseppe De Santis, Fondi 2012

SIGNORE & SIGNORI

Regia: Pietro Germi; *soggetto:* Luciano Vincenzoni; *sceneggiatura:* L. Vincenzoni, Age, Scarpelli, P. Germi; *fotografia:* Alvaro Mancori; *montaggio:* Gisa Radicchi Levi; *musica:* Gianni Ferrio; *interpreti:* Gastone Moschin, Virna Lisi, Alberto Lionello, Beba Loncar, Gia San-

dri, Patrizia Valturri, Giulio Questi; *produzione:* Dear/RPA/Les Films du Siècle; *origine:* Italia/Francia, 1966; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 118'. Copia 35mm da Cineteca Nazionale.

«*Signore & signori* è uno dei film più politici del regista, nel senso che le autorità e i poteri si configurano con la coerenza di un blocco dominante e inspugnabile, in cui la difesa di un equilibrio sociale provoca una mobilitazione massiccia e solidale di cui l'autore descrive le dinamiche con uno scrupolo quasi ideologico. Quello che nella società arcaica del meridione era un nucleo di valori e credenze che agiva innanzitutto all'interno della cultura e della coscienza degli stessi individui, nel settentrione civilizzato e opulento si identifica in una stretta cerchia di potenti in grado di manovrare ogni istituzione e ogni potere per aggiustare e reprimere ogni caso "disdicevole". Ciò rende la carica satirica più tossica che mai, e il pessimismo che la sottende privo di ogni riscatto. L'amicizia è una parvenza contraddetta dal compiaciuto conformismo, l'amore il travestimento di un antagonismo erotico ossessivo e nevrotico, la famiglia un sistema di castrazione e vigilanza, il benessere un rituale di ricerca del piacere consumato tra balere, party, adulteri, seduzioni, sadismo go-liardico al cui confronto l'immobilismo patriarcale e assoluto del meridione acquista una dignità tragica insospettabile».

Mario Sesti, *Tutto il cinema di Pietro Germi*, cit.

A CIASCUNO IL SUO

Regia: Elio Petri; *soggetto:* dal romanzo di Leonardo Sciascia; *sceneggiatura:* E. Petri, Ugo Pirro; *fotografia:* Luigi Kuveiller; *montaggio:* Ruggero Mastroianni; *musica:* Luis Enriquez Bacalov; *interpreti:* Irene Papas, Gian Maria Volontè, Gabriele Ferzetti, Leopoldo Trieste, Salvo Randone; *produzione:* Giuseppe Zaccariello per Cemofilm; *origine:* Italia, 1967; *formato:* 35mm, col.; *durata:* 99'. Copia 35mm da Cineteca Nazionale.

«Sciascia è un pudico. È vero. Ma è anche un sensuoso. Anzi, la sua sensuosità consiste nella pudicizia, ch'è stile, ch'è pudicizia verbale, ma è anche una forma di reticenza sulle cose e le "parole" dei sensi. Questa sensuosità mi parve costituire la *volonté de jouissance* di *A ciascuno il suo*. È, infatti, in questo romanzo che la sensuosità di Sciascia si tradisce di più e in tutta la sua seduzione. In *A ciascuno il suo* tutto il mistero della realtà è incentrato nel personaggio d'una donna, e propriamente nel suo corpo e nel suo abbigliamento, ed il protagonista non sa svelarlo poiché è incapace di capire, attraverso di lei, e la sua sessualità, il linguaggio della realtà. Sciascia getta sulla donna una luce che crea tutt'intorno un'ombra vasta, spessa, nera e sensuosa come il lutto, e che tutto quanto offusca. [...] Feci il film per quest'essere *A ciascuno il suo* il sensuoso e ironico ritratto d'un intellettuale umanista e sessualmente incompetente. La politicità del libro consisteva essenzialmente, per me, in questo confondersi del sesso con la realtà interna.

Che poi il libro, a un primo grado di lettura, costituisse una denuncia civile e politica forte e meditata, era vero e importante, ma forse secondario. La chiesa era il mandante degli omicidi. All'ombra della chiesa politica e delitto pagavano e l'assassino restava impunito. Ma, soprattutto, era nella lunghissima e sensuosa ombra della chiesa che Laurana aveva ricevuto la sua "lontana educazione al peccato", la sua incompetenza sessuale e politica».

Elio Petri, *Brevi considerazioni (a proposito di A ciascuno il suo e Todo modo)*, «Bianco e Nero», n. 554-555, gennaio-agosto 2006

LA MOGLIE PIÙ BELLA

Regia, soggetto: Damiano Damiani; *sceneggiatura:* D. Damiani, Sofia Scandurra, Enrico Ribulsi; *fotografia:* Franco Di Giacomo; *montaggio:* Antonio Siciliano; *musica:* Ennio Morricone; *interpreti:* Ornella Muti, Alessio Orano, Tano Cimarosa, Pier Luigi Aprà, Enrique Bergier; *produzione:* Explorer 58/Atlas; *origine:* Italia, 1969; *formato:* 35mm, col.; *durata:* 108'. Copia 35mm da Cineteca del Friuli (Fondo Hunsrück).

Il primo film che ho fatto con Damiano in Italia è stato un film siciliano, *La moglie più bella*, in cui non sono stato solo aiuto, ma ho fatto anche l'attore, nella parte del prete. Io della Sicilia non sapevo niente, ma quando siamo andati nei paesi intorno a Palermo ho scoperto un'umanità che non immaginavo nemmeno esistesse. Tutta gente quasi un po' impaurita, forse perché giravamo un

film sulla mafia. C'era un'aria di tragicità ma al tempo stesso di accettazione del destino. Questa è una cosa che nel film c'è, il destino viene accettato, anche se poi uno si può ribellare. Il personaggio nasceva da una reinterpretazione di un fatto allora molto conosciuto, il caso di Franca Viola, una ragazza molto giovane che era stata presa da un capomafia e stuprata, ma quando le avevano offerto il matrimonio riparatore l'aveva rifiutato. È stata la prima volta in Sicilia che qualcuno rifiutasse, rischiando non solo la vita, ma che tutta la famiglia venisse coinvolta. Damiano voleva un'attrice nuova, di 15-16 anni, per cui abbiamo fatto il casting per tre-quattro mesi, guardando decine e decine di ragazze. Fra le modelle che abbiamo visto c'era Claudia Rivelli, che in quel momento andava per la maggiore e che è venuta in ufficio accompagnata dalla sorellina. Appena ho visto questa ragazzina mi sono detto "questo è il nostro personaggio". La ragazza si chiamava Francesca Rivelli, ma siccome a Damiano piaceva molto il nome Ornella, l'abbiamo ribattezzata Ornella Muti. A lei il nome d'arte non piaceva molto, ma direi che le ha portato fortuna. (Enrique Bergier)

ASSICURASI VERGINE

Regia: Giorgio Bianchi; *soggetto:* Alessandro Fallahi; *sceneggiatura:* Alfredo Giannetti; *fotografia:* Benito Frattari; *montaggio:* Clara Mattei; *musica:* Carlo Rustichelli; *interpreti:* Romina Power, Dino Mele, Oreste Palella, Daniela Rocca, Leopoldo Trieste; *produzione:* G.

Bianchi per Rizzoli/Virgo; *origine:* Italia, 1967; *formato:* 35mm, col.; *durata:* 100'. Copia 35mm da Cineteca Nazionale.

«Sono arrivati in punta di piedi a Siracusa, il regista Giorgio Bianchi e la sua troupe. Quasi di nascosto, per non dare nell'occhio. Pochi momenti per l'acclimatamento e poi il ciak all'albergo Aretusa. Titolo del film: *Assicurasi vergine*. È un titolo provvisorio. Forse il titolo di cartellone sarà *Vergine contrassegno*. L'incontro col regista Bianchi avviene in un salone dell'Aretusa. [...] La trama del film? "In sintesi è questa: un emigrante siciliano vuole assicurare l'integrità della figlia prima che la ragazza vada a lavorare all'estero. Da questa sua determinazione, vien fuori tutta una vicenda, tragicomica. Altro non posso, ovviamente, dire". Ma è un soggetto di cronaca vera... "Esatto. Avvenuto qualche tempo addietro, ma non tanto, proprio qui in Sicilia. Nel film, però, vengono messi in rilievo alcuni aspetti particolari dell'animo siciliano. Ma tutto in chiave ironica. Sullo stile grosso modo di *Divorzio all'italiana*. Lo sceneggiatore, infatti, è Giannetti, lo stesso del film di Pietro Germi". Giorgio Bianchi, oltre a essere il regista è anche produttore del film. S'è portato in Sicilia un bel cast di attori. Protagonista femminile è Romina Power, premiata ultimamente con la Maschera d'argento perché "la più promettente giovane attrice italiana". Suo partner, il giovane Dino Mele, protagonista del *Mare* di Patroni Griffi, e delle *Streghe* di Luchino Visconti».

Saretto Leotta, *Romina Power a Siracusa, "verGINE assicurata"*, «La Sicilia», 17 novembre 1966

CRISTIANA MONACA INDEMONIATA (LA VOCAZIONE)

Regia, sceneggiatura: Sergio Bergonzelli; *fotografia:* Tonino Maccoppi; *montaggio:* Vincenzo Vanni; *musica:* Elvio Monti; *interpreti:* Toti Achilli, Magda Konopka, Vassili Karis, Eva Czemerjys; *produzione:* Cine Cast; *origine:* Italia, 1972; *formato:* 35mm, col.; *durata:* 102'. Copia 35mm da Kommkino.

«Io Cristina studentessa degli scandali era la storia di una ragazzina che si innamora di un professore. Oreste del Buono scrisse un gran bene di quel film. Io non avevo intenzione di lanciare alcun messaggio. Le circostanze mi hanno spinto a realizzare *Cristiana* e da allora una serie di erotici... Il buon successo commerciale del primo film mi spinse in seguito a realizzare una sorta di "seconda puntata" con *Cristiana monaca indemoniata*, che originariamente doveva intitolarsi *La vocazione*. In seguito a un avvenimento traumatico della sua esistenza, una ragazza prende i voti, ma non ha la stoffa per rispettare i doveri che l'abito le impone. Non sono molto soddisfatto del finale del film, che sfocia in una comicità regionale troppo gratuita allorché Cristiana finisce per battere il marciapiede. Avrei dovuto essere più austero vista la tematica trattata».

Sergio Bergonzelli, *Una cinepresa in pugno al diavolo*, «Nocturno», n. 2, dicembre 1996

L'ANGELO CON LA PISTOLA

Regia: Damiano Damiani; *soggetto:* Mario Cecchi Gori, D. Damiani; *sceneggiatura:* D. Damiani, Dardano Sacchetti, Carla Giulia Casalini; *fotografia:* Nino Celeste; *montaggio:* Antonio Siciliano; *musica:* Riz Ortolani; *interpreti:* Tahnee Welch, Remo Girone, Eva Grimaldi, Nicola D'Eramo, Francesco Siacca, Maurizio Crozza; *produzione:* M. Cecchi Gori e Vittorio Cecchi Gori per Cecchi Gori/Penta; *origine:* Italia, 1992; *formato:* 35mm, col.; *durata:* 111'. Copia 35mm da Cineteca Nazionale.

«*L'angelo con la pistola* esce nelle sale proprio in coincidenza con la "sparata" antigarantista di Andreotti ("Basta amnistie e delinquenti scarcerati, mandiamo i mafiosi su un'isola"). [...] Nel film di Damiani, nato da un'idea del produttore Mario Cecchi Gori, si racconta infatti di un commissario di polizia disgustato da una giustizia che permette ai pesci grossi di farla sempre franca. Lui gira con le dimissioni in tasca, e le consegnerebbe ai superiori se l'esecuzione di un turpe avvocato non gli tirasse su il morale. A premere il grilletto è stata la cameriera Tahnee Welch, resa orfana da una banda di terroristi. Come una "giustiziera della notte" nipotina di Charles Bronson, ha deciso di fare pulizia da sola nel paese dell'illegalità legalizzata. Ma in due si uccide meglio. Un occhio a *Nikita* di Luc Besson e l'altro a *L'angelo della vendetta* di Abel Ferrara».

«L'Unità», 4 febbraio 1992

CONVERGENZE PARALLELE CINEMA DI CARTA

LA FAME È UN PRIVILEGIO DI CHI VIVE
(SULLE TRACCE DI ANCILOTTO E ALTRI INCANTI)
di Dario Stefanoni

*La vita non è mai un fatto solitario,
ci si aiuta a vivere e talvolta a morire,
ma più spesso a vivere.*

[dalla sceneggiatura del film]

Il conte Alberto Ancilotto, cineasta trevigiano con la passione dell'entomologia (nata e coltivata fuor d'accademia), è dai primi anni '50 tra i pionieri del documentario naturalistico italiano. Eppure si è già fatto in tempo a dimenticarlo, come il suo unico ed eccentrico lungometraggio, *L'incanto della foresta*, prodotto da quella stessa Slogan Film lombardo-veneta che si defilò dal *Celestino* di Augusto Tretti (prima scintilla di queste ricerche in progress) e che con riverniciatura carosellistica – complici anche le musiche del Quartetto Cetra – veste da favola quel che Filippo Sacchi, già tra i pochi ad applaudire i primi film amatoriali di Tretti, definì senza mezzi termini “il più stupefacente atto di coraggio del nostro cinema, che ormai ne ha così poco.” Ancilotto, naturalista appassionato e indipendente, scopritore di una farfalla africana che porta ancor oggi il suo nome e inventore di gru e periscopi necessari alle riprese dei suoi documentari, con questo film-manifesto sulla vita di un bosco esemplifica quella vicinanza alla natura e al mondo animale già emersa prepotentemente, oltre che in Tretti, nell'opera dei registi veneti già omaggiati dal festival, Santesso e Dall'Ara (quest'ulti-

mo a partire dall'incontro con G.A. Cibotto, sensibile scrittore e storico di cui piangiamo la recente perdita); visione antipodica e antidotica di quel *Mondo cane* a cui sempre Stefano Sibaldi presterà di lì a poco la voce di commento, vorremmo coronarne la riscoperta ritrovandone e proiettandone il 35mm. Ci riusciremo?

No, questa non è una favola.

*A meno che non chiamate
favola la natura stessa.*

*Niente in definitiva è favola,
quando è motivo di giusta curiosità
o desiderio di conoscenza.*

[dalla sceneggiatura del film]

Il museo sognato da Luigi Comencini, Alberto Lattuada, Mario Ferrari. Incontro con la Cineteca Italiana



NOSTRA MOGLIE Our Wife

Regia: James W. Horne; *sceneggiatura:* H.M. Walker; *fotografia:* Art Lloyd; *montaggio:* Richard Currier; *interpreti:* Stan Laurel, Oliver Hardy, Babe London, James Finlayson, Ben Turpin; *produzione:* Hal Roach; *origine:* USA, 1931; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 20'. Copia digitale (da 35mm) da Cineteca Italiana.

«Se il 1930 era stato un anno deludente per Laurel & Hardy, nel 1931 li ritroviamo in forma, impegnati in una serie di ottimi cortometraggi. Rispetto alla loro produzione complessiva, possiamo dire che *Nostra moglie* resta uno dei migliori fra i loro titoli "minori". Ha molte invenzioni notevoli, a partire da Ollio che si pavoneggia prima del matrimonio, passando per un paio di cadute davvero feroci fino alla tipica gag in cui vengono strappati i pantaloni (e nessuno può sembrare più sfortunato di Ollio quando si rivolge alla macchina con le sue ginocchia cicciottelle nude), per non parlare dello sketch con la vettura in miniatura che anticipa la sequenza interpretata poi dai fratelli Marx in *Una notte all'opera*. Come spesso capita con L&H, le scene più disturbanti sono anche le più godibili, e in questo caso le mosche, sottolineate da un uso di suoni amplificati, forniscono una delle scene più divertenti quando svolazzano in giro per atterrare poi sulla torta nuziale di Ollio».

William K. Everson,
2 luglio 1963

L'ULTIMO LORD La femme en homme

Regia: Augusto Genina; *soggetto:* dalla commedia di Ugo Falena; *fotografia:* Georges Périnal; *musica:* Armand Bernard, Jean Delanney; *interpreti:* Carmen Boni, A. Bernard, André Dubosc, Françoise Rosay; *produzione:* Tobis; *origine:* Francia, 1932; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 80'. Copia 35mm da Cineteca Italiana.

Rifacimento sonoro di *L'ultimo lord* (1926, attualmente invisibile), sempre diretto da Genina e tratto dalla commedia di Ugo Falena, a sua volta liberamente ispirata al romanzo *Il piccolo Lord* (*Little Lord Fauntleroy*) di Frances Hodgson Burnett.

«Augusto Genina, finiti gli interni agli studi Tobis d'Epina, si prepara a partire per la Costa Azzurra con Carmen Boni per girare gli esterni de *La femme en homme*, nuova versione sonora e musicale di quel film che fu uno dei primi e più grandi successi della nostra simpatica attrice: *L'ultimo lord*. [...] Carmen Boni ha faticato un poco a fare il... maschio. "Capirete" mi ha detto sorridendo "che credo d'avere una ben spiccata femminilità in ogni mio gesto, nella mia voce, nel mio carattere. Ho fatto inquietare spesso Genina, perché qualche caratteristica del mio sesso si faceva notare, non tanto dai vestiti, ché sono abbastanza sottile per... nascondere tutto, ma da certe intonazioni di voce, specialmente se avevo a pronunciare frasi affettive o accorate, o da certe espressioni di maschera quando dovevo dimostra-

re tenerezza, dolcezza o dolore. [...] Ora vedremo negli esterni. Ho un poco di... pudore femminile a mostrarmi vestita da maschietto per le vie di Nizza e di Montecarlo, ma spero d'aver ancora più paura degli scatti nervosi di Genina in pubblico».

Sergio Bruno, *Carmen Boni in gonnella*, «Cinema Illustrazione», 3 febbraio 1932

SCALE... MUSICALI The Music Box

Regia: James Parrott; *sceneggiatura:* H.M. Walker; *fotografia:* Walter Lundin, Len Powers; *montaggio:* Richard Currier; *interpreti:* Stan Laurel, Oliver Hardy, Billy Gilbert, Charlie Hall; *produzione:* Hal Roach; *origine:* USA, 1932; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 29'. Copia digitale (da 35mm) da Cineteca Italiana.

«Possiamo dire che i due non passeranno mai in nessun interno dal di fuori se prima non hanno reso l'esterno vivo e animato dalla loro presenza. In pratica Laurel & Hardy devono ricondurre un ambiente alla loro logica, farlo rivivere del loro rapporto contraddittorio per poi procedere alla sua apertura. [...] In *The Music Box* avremo un ulteriore sviluppo di questa situazione con le due scene fondamentali del trasportare il pianoforte per la scalinata e del farlo entrare nella casa dall'esterno. Troveremo, in più, un'altra tematica spaziale importante per L&H: quella della scatola, dell'apertura di un involucro che è al tempo stesso contenente e contenuto. La prima delle scene citate ha nella

obliquità della scalinata una occasione geniale per vivere alla rovescia la situazione della famosa scalinata di Odessa dell'Ejzenstein di *La corazzata Potemkin*, riportando i nostri due eroi sempre al punto di partenza. La carrozzella è presenta anche nella comica di L&H, oltre che nel film sovietico. Solo che in questo caso reca drammaticità all'azione perché fa retrocedere i due poco abili trasportatori al punto da cui erano partiti».

Marco Giusti, *Stan Laurel & Oliver Hardy*, La Nuova Italia, Firenze, 1978

GLI UOMINI SONO NEMICI / CARREFOUR DES PASSIONS

Regia: Ettore Giannini e Henri Calef; *sceneggiatura:* Jacques Companeez, Pierre Véry; *fotografia:* Anchise Brizzi, Sergio Pesce; *montaggio:* Giuliana Attenni; *musica:* Joseph Kosma, Nino Rota; *interpreti:* Viviane Romance, Clement Duhour, Valentina Cortese, Gina Falckenberg, Fosco Giachetti, Aroldo Tieri, Jean Wall, Nico Pepe, Folco Lulli; *produzione:* Marcello D'Amico per PAO Film/Productions Jacques Companeez; *origine:* Italia, 1948; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 109'.

Copia digitale (da 35mm) da Cineteca Italiana.

Ricostruzione digitale della versione francese con integrazioni da quella italiana.

Appunto per il Direttore Generale dell'Ufficio Centrale per la Cinematografia (25 aprile 1948): «Nel giugno 1947 fu denunciato l'inizio di lavorazione del film *Gli uomini sono nemici*, produ-

zione Pao Film, per la regia di Ettore Giannini e l'interpretazione di Viviane Romance, Valentina Cortese, Fosco Giachetti, Clement Duhour, Andrea Checchi, Guido Notari ed Enrico Glori. Risulta che, contrariamente a quanto denunciato, la regia venne assunta da Henri Calef il quale, a seguito dell'incidente con la Romance, abbandonò la regia del film che venne, quindi, assunta dal Giannini. Risulta, inoltre, dai dati pubblicati sulla "Cinématographie Française" del 2 agosto, che il produttore del film è il signor Jacques Companeez; che la distribuzione per il mondo intero è stata assunta dalla Franco London Film Export; che la musica è di Joseph Kosma; che l'aiuto regista è il signor Dallier, invece che il signor Mercati, come indicato nella denuncia di lavorazione [...]. Ciò stante e tenuto conto, infine, che il film è stato in parte girato anche in Francia e nel Portogallo, non è possibile stabilire se il film stesso possa o meno essere dichiarato nazionale fino a quando non sarà proceduto alla revisione dell'edizione italiana, che non è stata finora presentata».

La casa di produzione risponde tardivamente con una lettera del dicembre 1949: «Si tratta di un film che per varie disavventure capitate nel corso della lavorazione è stato causa di grave disesto per la società che lo ha prodotto [...]. Il film tratta un argomento ormai invecchiato (è stato girato nel luglio 1947); ma esso ha tutti i requisiti che (ci riferiamo al progetto redatto dall'ANICA) la nuova legge dovrebbe richiedere per la concessione del contributo supplementare; e cioè: 1) È stato girato in presa diretta *interamente*. Teniamo a

disposizione della Commissione (cui verrà logicamente proiettata la versione italiana) la versione che, in Italia, è stata fatta per il resto del mondo; il film (come *L'ultima speranza*) è stato recitato in tutte le lingue; si svolgeva l'azione tra i profughi di tutte le nazioni raccolte, durante la guerra, in Portogallo, e ogni attore parla la sua lingua; la presa diretta è perciò in francese, in inglese, in italiano, in tedesco, in portoghese, in russo, etc. In tutto il mondo è stato presentato in versione originale con i sottotitoli. 2) Tutti gli interni sono stati girati e costruiti (con un costo di oltre 25.000.000) nei teatri del Centro Sperimentale di Cinematografia in Roma. 3) Tutti gli attori sono professionisti; di essi una trentina sono tra i più noti attori italiani (tra i quali Giachetti, Valentina Cortese, Silvana Mangano, Aroldo Tieri, Olinto Cristina, Nico Pepe, Collino, la Capodaglio etc.); gli stranieri si presero, finché possibile, in Italia (la Falckenberg, Hinrich); per le piccole parti si ricorse ai profughi di Cinecittà. 4) Vennero impiegati generici e comparse per migliaia e migliaia di giornate lavorative. Il film segna il debutto nel campo cinematografico del più acclamato dei nostri registi teatrali: Ettore Giannini».

Che cos'è il cinema?

Dagmar Lassander



ANDREA - WIE EIN BLATT AUF NACKTER HAUT...

Andrée – l'exasperazione del desiderio nell'amore femminile

Regia, sceneggiatura: Hans Schott-Schöbinger; *fotografia:* Hanns Matula; *musica:* Hans Hammerschmidt; *interpreti:* Dagmar Lassander, Ralph Clemente, Arthur Brauss, Joachim Hansen; *produzione:* HiFi Stereo 70kg/Metrostar; *origine:* RFT, 1968; *formato:* 35mm, col.; *durata:* 70'.

Copia 35mm da Kommkino.

«La Procura della Repubblica di Roma ha ordinato di sospendere la programmazione del film *Andrée*, del regista tedesco Hans Schott-Schoebinger. La pellicola è stata sequestrata dagli agenti nel primo pomeriggio in un cinema del centro, dove era sullo schermo da sabato scorso con discreto successo di pubblico. [...] *Andrée* era stato vietato ai minori di 18 anni dalla commissione di censura. Il divieto era stato motivato con le “*scene scabrose presenti in tutto il film*”. Il Procuratore della Repubblica di Roma ha ritenuto che la pellicola fosse oscena e ne ha deciso il sequestro. Al centro della vicenda è Andrée, una ricca ragazza viennese, figlia di una pazza. Ella è angosciata dallo squilibrio materno, dalla sua incapacità di amare, e da una perenne insoddisfazione. Per consolarsi cede a qualsiasi uomo incontrati: uno stalliere, un amico di famiglia, uno sfruttatore, un evaso e vari altri. Il matrimonio e la maternità non riusciranno a dare un equilibrio alla ragazza».

f.s., «La Stampa», 11 settembre 1968

THE LAUGHING WOMAN

Femina ridens

Regia: Piero Schivazappa; *sceneggiatura:* P. Schivazappa, Paolo Levi, Giuseppe Zaccariello; *fotografia:* Carlo Achilli, Sante Achilli; *montaggio:* Carlo Reali; *musica:* Stelvio Cipriani; *interpreti:* Dagmar Lassander, Philippe Leroy, Lorenza Guerrieri; *produzione:* G. Zaccariello per Cemo Film; *origine:* Italia, 1969; *formato:* 35mm, col.; *durata:* 108'. Copia 35mm da Cineteca Nazionale.

«*Femina ridens* è già nelle mani della Magistratura, e anche in questo caso dobbiamo dolercene e protestare, perché tutto deve poter circolare. Siamo per il diritto alla pornografia, perché dev'essere sequestrato questo film che pornografico non è? [...]. *Femina ridens* è un film a due personaggi: da una parte un povero sadico che si sfoga ad ogni week-end con donne di malaffare, vittima di un complesso infantile (avevo visto una scorpionessa mangiarsi lo scorpione dopo l'amplesso) che gli fa odiare le donne, dall'altra un'assassina sessuale, che riuscirà a scoprirne l'intima debolezza [...]. L'uomo sottopone la donna a torture in “crescendo”, la donna finge il suicidio; l'uomo che non ha mai “veramente” fatto male a una mosca se ne innamora. È a questo punto che dall'opprimente ma suggestiva scenografia “chiusa” della casa di lui si passa alle più soleggiate aperture: la campagna, i castelli, lo sport, le corse in auto, il piacere che però condurrà alla morte. Quel che Schivazappa racconta, lo abbiamo detto. “Come” racconti, è facile: racconta benissimo, fa

perfino sfoggio di bravura riuscendo a guidare Leroy, che è bravo ma improbabile nel ruolo e la Lassander (già bruciata al rogo di *Andrée*)».

Fabio Rinaudo, «Film Mese», n. 30-31, luglio-agosto 1969

FUORI CAMPO

IL ROSSO SEGNO DELLA FOLLIA

[versione italiana originale]

Regia, fotografia: Mario Bava; *sceneggiatura:* Santiago Moncada; *musica:* Sante Romitelli; *interpreti:* Dagmar Lassander, Stephen Forsyth, Lauta Betti, Femi Benussi, Jesús Puente, Luciano Pigozzi; *produzione:* Mercury/Pan Latina; *origine:* Italia/Spagna, 1970; *formato:* 35mm, col.; *durata:* 88'.

Versione italiana originale attualmente invisibile.

UNA DONNA PER 7 BASTARDI

Regia: Roberto Bianchi Montero; *soggetto:* Richard Harrison, Leila Buongiorno; *sceneggiatura:* L. Buongiorno; *fotografia:* Mario Mancini; *montaggio:* Carlo Reali; *musica:* Franco Micalizzi; *interpreti:* R. Harrison, Dagmar Lassander, Gordon Mitchell, Ivano Staccioli, Andrea Checchi, Alessandro Perrella; *produzione:* Flaminia/Mais; *origine:* Italia, 1974; *formato:* 35mm, col.; *durata:* 94'. Copia 35mm da Cineteca Nazionale.

Richard Harrison scrisse la sceneggiatura di *Una donna per 7 bastardi* (1974) per la propria società di produzione (con il titolo *The Rat Bastards*), ma poi

la cedette a un produttore esterno. Il risultato finale si discosta leggermente dalle originali intenzioni di Harrison, ponendo per esempio maggiore enfasi sul tormentato personaggio femminile e sull'aspetto “sexploitation” della storia; secondo Harrison, nessuno dei due elementi era presente nella sua stesura. Nonostante tali cambiamenti che assecondano lo *Zeitgeist* degli anni 70, questo piccolo thriller ombroso e claustrofobico, tanto dark da collocarsi quasi al confine con il genere horror, risulta efficace nelle sue atmosfere inquietanti. Il protagonista (Richard Harrison), che non ha nome, usa una stampella per camminare; e quella stampella diviene un importante elemento sia della sua caratterizzazione che della storia nel suo insieme. Espressione apparente di una debolezza del personaggio, essa si trasforma in un punto di forza, e in un'arma efficace di difesa: lo Zoppo sa difendersi. Harrison attore, con modestia e misura, ci regala uno Zoppo cinico e disilluso, ma dallo sguardo intenso e indagatore. La sua è un'interpretazione minimalista, ma vibrante. (Giancarlo Stampalia)

LA LUPA MANNARA

Regia: Rino Di Silvestro; *sceneggiatura:* R. Di Silvestro, Howard Ross [Renato Rossini]; *fotografia:* Mario Capriotti; *montaggio:* Angelo Curi; *musica:* Coriolano Gori, Susan Nicoletti; *interpreti:* Annik Borel, Tino Carraro, Dagmar Lassander, Frederick Stafford, H. Ross, Renata Franco; *produzione:* Diego Alchimedee per Dialchi Film; *origine:*

Italia, 1976; *formato*: 35mm, col.; *durata*: 98'.

Copia 35mm da Cineteca di Bologna.

«Stracult horror involontariamente comico, anche grazie al trucco poco credibile della lupa mannara Annick Borel (che fine avrà fatto?), con naso di cane e pochi peli rossicci sparsi sul corpo nudo. Anche perché il film vorrebbe puntare contemporaneamente sul porno e lì sta il problema centrale della sua scarsa funzionalità, visto che la sua protagonista non è sexy e non fa troppa paura. Tino Carraro, che nella versione americana, *The Legend of the Wolf Woman*, si fa chiamare Tim Carey, è imbarazzatissimo come padre della lupa mannara, mentre trionfa alla grande la navigata Dagmar Lassander. Anche la storia è abbastanza ridicola perché cerca di puntare sullo psicanalitico-femminista ma poi sconfina nel fantastico. Daniela, lupa mannara come la nonna, ha dei problemi con i maschi perché ha subito una violenza da ragazza. Così, appena evade dal manicomio, finisce per sbranare anche il cognato fresco sposo. In fondo lei sarebbe buona, ma è più forte di lei. Morde».

Marco Giusti, *Dizionario dei film italiani stracult*, Frassinelli, Milano, 2004

IL COMUNE SENSO DEL PUDORE

Regia: Alberto Sordi; *sceneggiatura*: Rodolfo Sonego, A. Sordi; *fotografia*: Luigi Kuveiller, Giuseppe Ruzzolini; *montaggio*: Tatiana Morigi; *musica*: Piero Piccioni; *interpreti*: A. Sordi, Co-

chi Ponzoni, Florinda Bolkan, Claudia Cardinale, Dagmar Lassander, Silvia Dionisio, Macha Magall; *produzione*: Fausto Saraceni per Rizzoli; *origine*: Italia, 1976; *formato*: 35mm, col.; *durata*: 123'.

Copia 35mm da Cineteca Nazionale.

Dichiarazioni di Alberto Sordi dal press-book originale: «Ho voluto fare un film di costume su un argomento per me nuovo e che non avevo mai trattato in altri miei film, cioè la pornografia. Non spetta a me dire basta o di moralizzare, ma spero che, sviluppando in forma satirica un tema fino ad oggi rappresentato drammaticamente e, in alcuni casi, anche tragicamente, l'esasperazione dei rapporti sessuali possa apparire così ridicola dallo scoraggiare i promotori della pornografia. Per me è un grosso affare commerciale, nel campo dell'editoria, della moda, del teatro e del cinema. Quindi è il momento di riderci sopra e di dire implicitamente che repressioni e tabù non hanno fatto altro che favorirne la diffusione su alta scala. I divieti e i sequestri, specie nel campo cinematografico, non fanno altro che alimentare l'interesse del pubblico per certi film. Penso sia giusto e necessario dare solo un'indicazione, e per questo è sufficiente la formula "vietato ai minori di 18 anni", perché così il cittadino è libero di andare a vedere i film che gli pare. Sono un cattolico professante, ma penso che sia meglio un film che sia felicità, gioia, stimolo dei sensi, piuttosto che una pellicola dove si vede qualcuno con un buco in testa e un corpo squarciato».

BLACK CAT (GATTO NERO)

Regia: Lucio Fulci; *soggetto*: Biagio Proietti, dal racconto di Edgar Allan Poe; *sceneggiatura*: B. Proietti, L. Fulci; *fotografia*: Sergio Salvati; *montaggio*: Vincenzo Tomassi; *musica*: Pino Donaggio; *interpreti*: Patrick Magee, Mimsy Farmer, David Warbeck, Dagmar Lassander, Al Cliver, Daniela Doria, Bruno Corazzari; *produzione*: Giulio Sbarigia per Selenia; *origine*: Italia, 1981; *formato*: 35mm, col.; *durata*: 92'.

Copia 35mm da Cineteca Nazionale.

«Meno conosciuto e celebrato degli altri film del periodo horror, misteriosamente trascurato in quasi tutte le interviste realizzate con il regista, *Black Cat* è un piccolo gioiello che merita di essere riscoperto. Oltre alla fonte di ispirazione letteraria, che comunque valse all'opera le critiche più accese (come può osare un regista "minore" come Fulci rifarsi e adattare alle proprie esigenze il genio di Poe?), la pellicola è degna di nota per diversi motivi: una regia attenta e misurata, fatta di inquadrature e soluzioni tecniche accurate, deliziose e mai sopra (o sotto) le righe; la fotografia di Salvati, davvero incantevole e di grande atmosfera; le belle musiche di Donaggio; un cast decisamente all'altezza. Su tutti giganteggia Patrick Magee, il celebre attore britannico tanto amato da Stanley Kubrick, ma diventato un mito soprattutto per la sua stupenda interpretazione del marchese De Sade nel film di Peter Brook *Marat/Sade* (1967). [...] La scelta del felino come parte oscura e tormentata dell'animo di Miles non è casuale e non si ferma alla

citazione da Poe. Entità che sembra fatta della stessa (non) materia dei sogni – sfuggente e indecifrabile, in grado di intrufolarsi, non visto, attraverso porte e finestre socchiuse – è sempre associato alla curiosità malsana. È l'icona del desiderio che anima i testimoni indomiti, ne influenza il destino e finisce per ritorcersi contro chi oltrepassa i limiti. Fulci riesce nella difficile impresa di rendere il felino protagonista quasi "umano", grazie anche alla bravura del montatore Vincenzo Tomassi. Lo sguardo del gatto viene intrappolato con il solito taglio di inquadratura che è diventato la firma inimitabile del regista e che fino a quel momento era stato riservato a uomini e donne».

Paolo Albiero, Giacomo Cacciatore, *Il terrorista dei generi. Tutto il cinema di Lucio Fulci*, Un mondo a parte, Roma, 2004

W LA FOCA

Regia: Nando Cicero; *soggetto*: Galliano Juso; *sceneggiatura*: Francesco Milizia, Stefano Sudriè, N. Cicero; *fotografia*: Giorgio Di Battista; *montaggio*: Daniele Alabiso; *musica*: Detto Mariano; *interpreti*: Lory Del Santo, Michela Miti, Riccardo Billi, Bombolo, Dagmar Lassander, Moana Pozzi; *produzione*: G. Juso per Cinemaster; *origine*: Italia, 1982; *formato*: 35mm, col.; *durata*: 92'. Copia 35mm da Cineteca Nazionale.

«Grande titolo ciceriano per un film adorato soprattutto da un critico fine come Sergio Grmek Germani, che scrisse un fondamentale saggio, *Una pelle di foca per il cinema italiano*, che com-

binava appunto *W la foca* e *La pelle* di Liliana Cavani. Ero stato proprio io a chiedergli questo dotto saggio per “Il Patalogo”. Ma il pezzo venne rifiutato da Franco Quadri, l'editore di Ubulibri. Cercai inutilmente di mediare ma non ci fu modo di recuperare né il saggio né Germani, che lo pubblicò su “Filmcritica”. La cosa colpì talmente la nostra piccola comunità di critici che non solo non vidi mai il film, ma non lessi mai neppure l'articolo di Sergio».

Marco Giusti,
*Dizionario dei film
italiani stracult*, cit.

DAS WUNDER

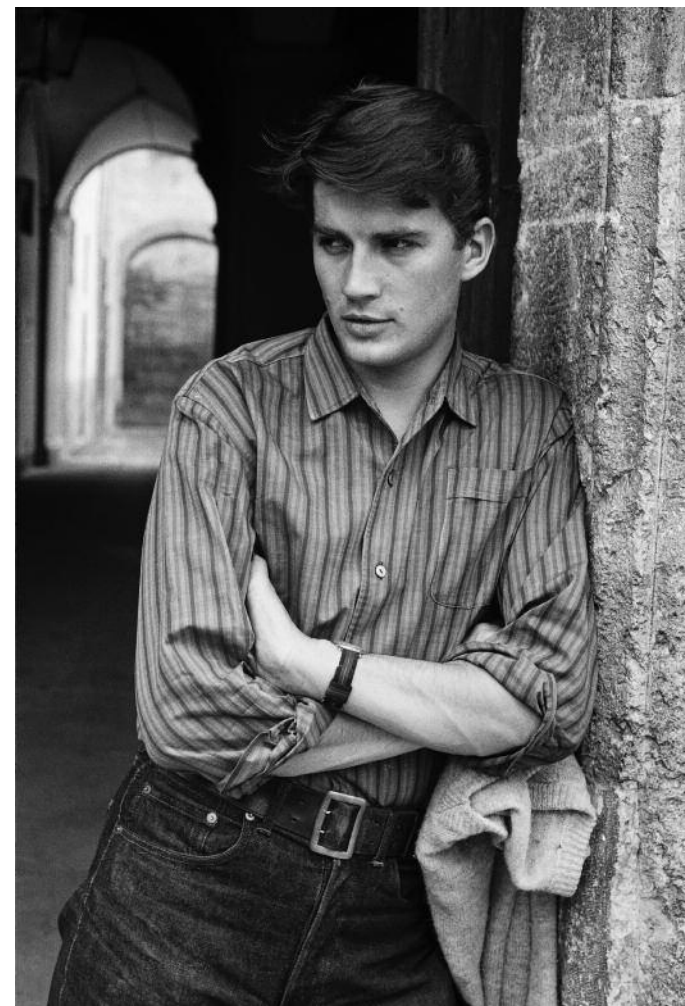
Regia, sceneggiatura: Eckhart Schmidt; *fotografia:* Bernd Neubauer; *montaggio:* Gabriele Kröber, Raoul Sternberg [E. Schmidt]; *musica:* Sal Paradise; *interpreti:* Anja Schüte, Dagmar Lassander, Anouschka Renzi, Sibylle Rauch; *produzione:* Wolfgang Odenthal/KF Kinofilm; *origine:* RFT, 1985; *formato:* 35mm, col.; *durata:* 102'.

Copia 35mm da Filmmuseum München (autorizzazione Eckhart Schmidt).

Dopo aver studiato negli anni '60 e '70 il cinema di Douglas Sirk, scrivendo come critico e arrivando anche a intervistarlo nel 1980, Eckhart Schmidt raggiunge l'apoteosi del melodramma sirkiano con *Das Wunder* (“Il miracolo”), resuscitando audacemente in chiave Cinéma-du-look il linguaggio espressivo in Technicolor del maestro. Questo racconto stilizzato di una ragazza cieca che cerca la guarigione implorando Dio per un miracolo segna inoltre il ritorno

al cinema tedesco di Dagmar Lassander, che dopo un decennio di lavoro in Italia interpreta qui il ruolo della madre della protagonista.

Viaggio in Italia, viaggio in Germania. Omaggio a Roger Fritz



MOVIMENTI DI FUGA, LUOGHI DI DESIDERIO
di Christoph Draxtra e Gary Vanisian

A passi frettolosi, con la valigia in mano, lei (una ragazza già adulta? una donna ancora giovane?) attraversa la porta dell'istituto di rieducazione, sotto lo sguardo ammonitore della direttrice. L'esterno è grigio e indefinito, ma anche un punto di fuga incredibilmente affascinante, un addio al passato. L'incipit del suo primo lungometraggio, *Mädchen, Mädchen* (t.l. Ragazza, ragazza, 1967), contiene già una dichiarazione di intenti per tutti i cinque lungometraggi che Roger Fritz è riuscito a realizzare fra il 1967 e il 1981. Scriviamo "riuscito", perché Fritz ha dovuto lottare con forza titanica contro le condizioni di produzione della Germania del tempo. In ogni singolo film riconosciamo quindi questa fatica erculeica contro la corrente della routine e del conformismo, uno sforzo teso a creare qualcosa di incredibile, di peculiare e atemporale.

Dopo l'apprendistato come assistente di Frank Wisbar e Luchino Visconti, e dopo due cortometraggi (uno dei quali, *Zimmer im Grünen*, t.l. Stanza verde, è tornato finalmente visibile dopo 20 anni di oscurità), il fortunato, acclamato e brillante fotografo ed editore Fritz conosce Helga Anders e le dà il ruolo di protagonista in *Mädchen, Mädchen*, il primo suo film ad ottenere una risonanza positiva. Nell'attrice diciottenne, il regista ventinovenne trova una musa: dal loro incontro nascono quattro dichiarazioni e mezza d'amore filmico, passionali e intense come quelle di Luchino Visconti per Helmut Berger, di Armando Bò per Isabel Sarli e di Ivan

Pyr'ev per Marina Ladynina. Molto più rilevante del corpo della giovanissima Helga Anders, è la sua posizione rispetto alla macchina da presa e il suo rapporto col mondo, la sua solitudine e il suo inquieto non saper dove andare. La sua fragilità esteriore e la sua intima sincerità sono assediata dalla corruzione, minacciate dalla violenza, a volte attiva e aggressiva (*Mädchen mit Gewalt*, t.l. Ragazza con violenza, 1970), a volte lenta e indiretta (*Häuschen in der Grube*, t.l. Leprotto nella fossa, 1968) e la sua luminosità viene quasi oscurata dall'atmosfera lugubre del mosaico di vita e dolore di *Zwische uns beiden* (t.l. Tra noi due, 1971). Grazie alla passione con cui si getta nei racconti di Fritz, si muove in modo indomito, maturo, con la consapevolezza di una figura che non rinuncia alla ricerca e alla fuga.

Paragonabile al "non-corpo" di Helga Anders sono anche i "non-luoghi" del cinema di Fritz: nel mezzo della provincia bavarese il regista costruisce per *Mädchen, Mädchen* un panorama desolato, quasi western, adornato di mostruosi impianti industriali, mentre ambienta *Mädchen mit Gewalt* in una cava di ghiaia, scenari che in entrambi i film sembrano potenziare la crudeltà degli uomini. Fritz risulta singolare nel cinema tedesco anche nelle aperture al paesaggio, che assurge a piccolo teatro delle più grandi grandi emozioni e della più brutale violenza. I rapporti fluttuanti fra i personaggi si riflettono nella delicata fluidità di una macchina da cinepresa sempre in movimento, che rivela l'occhio attento del fotografo. A lungo rimosso dalla memoria cinematografica tedesca, negli ultimi anni il

cinema di Fritz sta vivendo una tardiva riscoperta. In occasione di una delle prime retrospettive al di fuori della Germania, in un paese come l'Italia dove ancora oggi l'autore è noto per la partecipazione a film come *Femmine insaziabili* di Alberto De Martino e in serie televisive come *Nessuno deve sapere*, siamo estremamente lieti di poter guardare i film di Roger Fritz in sua presenza, constatando una volta di più che questo artista visionario è stato ignorato dal suo tempo soltanto perché aveva trascorso il suo tempo.

RAGAZZI PERDUTI
di Olaf Möller

Roger Fritz, nato il 22 settembre 1936 a Mannheim, viene spesso considerato parte del gruppo del Nuovo Cinema Tedesco di Monaco, il che è abbastanza comprensibile: da una parte è stato, tra le altre cose, la star di due capolavori del collettivo – il debutto nei lungometraggi di Eckhard Schmidt *Jet Generation* (1968) e *Fremde Stadt* di Rudolf Thome (1972) –, dall'altra, i suoi lavori più importanti, in particolare *Mädchen Mädchen* (1966) e *Mädchen... mit Gewalt* (1969), rispecchiano un atteggiamento artistico simile a quello di Thome e degli altri: guardare alle cose con serenità, credere alla loro presenza, senza fare della psicologia ma illustrando solo "opere e omissioni" intenzionali; più di qualsiasi altra cosa, amare il cinema, quindi amare anche il pubblico. Inoltre, alla fine degli anni '60 si sviluppa una stretta "quasi relazione" tra Schmidt e Fritz: *Jet Generation*, una specie di versione pulp di *Blow Up* ambientata nella "swinging Monaco", è stata scritta e prodotta dal protagonista Fritz, mentre per il film *Erotik auf der Schulbank* (1968) Fritz e Schmidt si riservano ciascuno uno dei tre episodi della

pellicola, mentre l'ultimo viene realizzato da Hannes Dahlberg, che scomparve in seguito dalla scena. Fritz appare inoltre in *Die Story*, di Schmidt, nel 1984. Roger Fritz, a sua volta, non apprezza assolutamente questa assegnazione ad un gruppo, forse a causa del suo background del tutto diverso rispetto a Thome e agli altri. In poche parole: Thome, Lemke e Schmidt sono cinefili, che sognano, tramite i loro film, che il cinema riesca a donare loro una vita. Fritz, al contrario, all'epoca del suo primo lungometraggio *Mädchen Mädchen* è già un cineasta esperto, che gira film (anche) per vivere, come più gli aggrada. Forse esagerando, o con troppo puntiglio, si potrebbe dire che gli altri sono dei romantici, quindi dei moralisti (per quanto possa essere strano dirlo anche di Schmidt), laddove Fritz è stato più un pop-realista, che ha portato il realismo nel pop, e come tale, molto vicino alla verità di ciò che è amorale rispetto a ciò che è ipocrita; un tema che infatti ricorre costantemente nelle sue opere.

Dopo una formazione professionale come grossista (che avrebbe dovuto aiutarlo nel suo lavoro di produttore, ma che purtroppo non lo ha salvato dai fallimenti, dai debiti, e infine da decenni di "lavori forzati" nei telefilm), Fritz trova la sua prima reale vocazione nella fotografia. Nel 1955 conosce il fotografo di Monaco Herbert List, e come suo assistente, impara da lui e accanto a lui; i suoi primi lavori vincono persino un premio Photokina. Per anni la fotografia è rimasta la prima professione di Fritz; era noto nel settore, ha lavorato per varie riviste e giornali di prestigio e come fotografo di scena. I primi anni '60 di Fritz si sono sviluppati in modo tale da essere un periodo di crescita personale: nel 1960 è co-fondatore del bimestrale «TWOEN»; nel 1961, due anni dopo una piccola parte in *...und noch frech dazu!* di Rolf von Sydow (1959), completa la scuola di recitazione e regia della Universum Film AG, e lo ritroviamo come

assistente alla regia per *Il Gattopardo* di Luchino Visconti (1962): scrutando con attenzione la parte finale della scena del gran ballo, ecco Fritz muoversi tra la folla di comparse, coordinandole sussurrando. Nel 1963 esce il suo primo cortometraggio, *Verstummte Stimmen*, seguito nel 1964 da *Zimmer im Grünen*. Infine, nel 1966 (quindi ben prima degli autori del gruppo di Monaco) realizza il primo lungometraggio, *Mädchen Mädchen*, che vede come protagonista la sua scoperta, Helga Anders. Il fatto che la Anders, nata l'11 gennaio 1948 a Weiler-Schwaz, nei dintorni di Innsbruck, in realtà portasse il cognome Scherz, *scherzo*, ci fa capire in che modo il suo nome d'arte abbia poi assunto una dimensione quasi minacciosa, specie alla luce della sua seguente e terribile discesa verso l'oblio: era Anders, *qualcos'altro*, un'altra, sempre un po' fuori dal tempo, a volte anche fuori dal mondo, per quanto il suo corpo si prestasse bene come schermo su cui proiettare la sensibilità dell'epoca. Dotata da sempre di enorme talento, Helga Anders, una delle poche vere star del cinema della Repubblica Federale tedesca degli anni '60, inizia giovanissima su un palco di provincia, il Teatro Comunale di Bielefeld. Più tardi, si presume, viene scoperta per il cinema dal Teatro Popolare di Tegernsee, debuttando sullo schermo nella parte della figlia di Heinz Rühmann in *Max, der Taschendieb* di Imo Moszkowicz (1961), anche se su questo punto le varie cronologie tendono a contraddirsi tra loro. Sicuramente è diventata una star, nonostante l'immagine giovanile piuttosto bambinesca, quando la teenager è maturata fino a diventare un'icona, quindi con *Mädchen Mädchen*, che le è valso anche un premio cinematografico della Germania Federale.

Nel 1967 Fritz e la Anders diventano marito e moglie. I più pessimisti affermano che questo è stato l'inizio della parabola discendente di entrambi, che nessuno dei lavori

seguenti abbia ritrovato la qualità del debutto (il che non è assolutamente vero) e che le doti di attrice di lei non si siano mai sviluppate con successo (una questione di gusti personali). La carriera della coppia termina con abusi di alcol e droghe e con il suicidio di lei, il 31 marzo 1986; inizia quindi il lento addio di Fritz alle scene. Per tutti gli anni Novanta e per qualche anno in seguito, Fritz, nel frattempo diventato principalmente ristoratore di professione, sembra apparire davanti all'obiettivo quasi in modo casuale, ad esempio nella pellicola *maudit* di Ulli Lommel *Daniel, der Zauberer* prodotta dal vecchio compagno d'arte Peter Schamoni, che ha fatto una brevissima apparizione nei cinema nel 2004. Che cosa può rimanere di grande, in fondo, da creare nel cinema tedesco, dopo che si è stati parte del gruppo da cui è uscito Fassbinder? L'ultima regia cinematografica di Fritz del 1981, pensata come sunto di una carriera, è *Frankfurt Kaiserstraße*, e sembra essere una concessione a tale idea. Helga Anders avrebbe potuto consolidare una reale carriera, ma non le è mai riuscito di creare un profilo preciso, un personaggio. Il suo altalenare tra la fortuna dei film di genere e le opere serie è una cosa; è stata purtroppo un'altra il modo in cui non abbia fatto emergere da ciò niente di nuovo, non abbia mai costruito una deliberata solidità fondata sull'età e sull'esperienza. Non è dato di stabilire con certezza se ciò fosse da imputare alla mancanza di strategia nella sua carriera, o al fatto che l'industria del Nuovo Cinema Tedesco (oltre a quella del cinema tradizionale) si sia semplicemente rifiutata di riconoscerne il talento e di non concederle quella dignità dovuta all'età. Roger Fritz, tuttavia, è almeno riuscito a donarci un vero capolavoro con *Mädchen... mit Gewalt*, e un altro film forse più coraggioso che ben riuscito, ma comunque di grande importanza: *Häschen in der Grube* (1968). Nonostante i grandi successi iniziali, è sem-

pre rimasto un "autore maledetto", probabilmente, per molti aspetti, a causa della grigia *pruderie* del Nuovo Cinema Tedesco e dei suoi stessi critici. Dato che nei suoi film si ripetono trame di "insidiose" costellazioni sessuali esaminate senza alcuna moralizzazione, Fritz è rimasto un personaggio fortemente sospetto, accantonato rapidamente nella categoria degli autori erotici, per quanto importanti. (Il suo ultimo film parla di prostituzione, quasi a dare una conferma a tale etichetta.)

Zwischen uns beiden – Helga Anders und Roger Fritz, Deutschen Filmmuseum, Frankfurt am Main, 2006

VERSTUMMTE STIMMEN

Regia: Roger Fritz; *soggetto:* Karlheinz Knuth; *fotografia:* Herbert Rimbach; *produzione:* Inter-West-Film; *origine:* RFT, 1962; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 12'.

Copia 35mm da autore.

Scorci del Muro di Berlino con voci in off; scene di una vita che non sarà mai più la stessa, in questo posto. L'effetto è a volte trasognato, per nulla furioso, piuttosto calmo, paziente. Altri tempi potrebbero venire... (Olaf Möller)

ZIMMER IM GRÜNEN

Regia: Roger Fritz; *fotografia:* Ingo Grill; *produzione:* Roger Fritz Filmproduktion; *origine:* RFT, 1964; *formato:* 35mm, col.; *durata:* 12'.

Copia 16mm b/n (da 35mm col.) da Filmmuseum Düsseldorf.

[BOCCACCIO 70] IL LAVORO

Regia: Luchino Visconti; *sceneggiatura:* L. Visconti, Suso Cecchi D'Amico; *fotografia:* Giuseppe Rotunno; *montaggio:* Mario Serandrei; *musica:* Nino Rota; *interpreti:* Romy Schneider, Tomas Milian, Romolo Valli, Paolo Stoppa; *produzione:* Carlo Ponti e Tonino Cervi per Concordia/Cineriz/Francinex/Gray; *origine:* Italia/Francia, 1962; *formato:* 35mm, col., *durata:* 53'.

Copia 35mm da Cineteca Nazionale.

«Da oggi anche la cinematografia a episodi ha il suo *Parsifal*, e si chiama *Boccaccio 70*: più che un film in quattro episodi, un film di quattro film della durata complessiva di tre ore e mezzo. [...] All'alta società ci solleva invece Visconti, con quel suo gusto antiquario, nell'episodio *Il lavoro*. In una cornice raffinatissima e tutta autentica, due giovani coniugi aristocratici (Romy Schneider e Tomas Milian) trascinano la torpida vita degli annoiati; finché uno scandalo di ragazze-squillo da un milione, in cui è implicato il marito, vi produce uno squarcio. La reazione della giovane contessa non è di divorziare ma di mettersi a lavorare, e qualche lavoro può essere più adatto, ai fini di vendicarsi, di quello della "squillo"? Così il signor conte, se vorrà occupare il talamo, dovrà d'ora innanzi pagarne l'ingresso. (Che è poi un motivo già trattato da Maupassant.)»

Leo Pestelli, «La Stampa»,
24 febbraio 1962

MÄDCHEN, MÄDCHEN

Regia: Roger Fritz, *sceneggiatura:* R. Fritz, Eckhart Schmidt; *fotografia:* Klaus König; *montaggio:* Heidi Genée; *musica:* David Llwellyn; *interpreti:* Helga Anders, Jürgen Jung, Helmut Lange, Renate Grosser, Klaus Löwitsch; *produzione:* Roger Fritz Filmproduktion; *origine:* RFT, 1967; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 102'.

Copia 35mm da autore.

«Il segreto di *Mädchen, Mädchen* giace nel *come* si racconta, che sarebbe il modo in cui si deve descrivere adeguatamente nei minimi dettagli, anche a costo di superare ogni limite. Questo si rispecchia nel modo in cui Fritz tratta il mondo affascinante del film, per il quale dimostra allo stesso tempo un interesse affettuoso ma anche una distanza frustrante. Il film rappresenta un universo pieno di elementi paradossali, tanto veri quanto contraddittori, percorso da un turbamento quasi spettrale e impressionante, che poi non si fa più notare, grazie alla messa in scena sicura che procede in modo del tutto autonomo, come se svelasse una storia convenzionale con elementi scandalosi (lo slogan pubblicitario di *Mädchen Mädchen*: “un film per amanti”). Così quello che avviene, si rivela essere una specie di ritorno a ciò che è già accaduto, solo con dei personaggi in parte differenti. *Mädchen Mädchen* non descrive quindi una progressione liberatoria, ma un movimento circolare: la sua tendenza al surreale è dovuta non solo all'eccentrico rapporto con i personaggi e all'ambientazione singolare,

ma è soprattutto dovuta a questo tempo irrealmente lungo, all'esperienza impercettibile di déjà vu. [...] Fritz mette in contrasto le immagini di una natura quasi pittorica con gli abitanti di zone a carattere fortemente industriale, che ricordano i paesaggi di anime in film di Michelangelo Antonioni come *Il grido* (1957) e *Il deserto rosso* (1964): sia comprensibilmente concreti che estraniati e astratti».

Christoph Huber, *Marmor, Stein und Eisen bricht – Mädchen Mädchen von Roger Fritz. Anmerkungen zu einer unmöglichen Liebe*, nel booklet del DVD *Mädchen, Mädchen*, Subkultur Entertainment, 2016

HÄSCHEN IN DER GRUBE La peccatrice adolescente

Regia, sceneggiatura: Roger Fritz; *fotografia:* Rüdiger Meichsner; *musica:* Uli Röver; *interpreti:* Helga Anders, Anthony Steel, Françoise Prévost, Ray Lovelock; *produzione:* Maris Film; *origine:* RFT, 1969; *formato:* 35mm, col.; *durata:* 90'.

Copia 35mm da autore.

«Estate di Spoleto, Helga Anders è una adolescente sballottata fra il padre-dirigente tirannico, incestuoso e voluttuoso, e artista hippie e sognatore Bryan, più maturo ma altrettanto lascivo. Roger Fritz racconta con immagini sia agrodolci che appiccicose ma anche elusive una melanconica fantasia della pubertà, tra eccitata curiosità e senso di malinconia per il mondo. Con qualche ricordo di Antonioni. Anders è una grande Lolita del cinema tedesco, rappresenta-

ta dall'allora caro amico Fritz come una Biancaneve insicura, che riesce appena a difendersi dai numerosi attacchi che arrivano da ogni fronte, per trasformarsi in crisalide e trovare infine la pace nelle colline toscane, in un sogno di deflorazione ad occhi aperti, per potersi così trasformare in farfalla, mentre l'admirata gentaglia borghese insegue nell'uliveto il vendicatore del coniglio ucciso dai musicisti del padre per divertimento. Uno dei più bei film exploitation italiani, girato però da un non italiano».

Christoph Draxtra, in *Eskalierende Träume-Sebtagebuch*, 21 dicembre 2010

«Prima tentennando, poi più alleggerita, la giovane Helga Anders perde la verginità nella luce crepuscolare della sera umbra con Ray Lovelock, da qualche parte nelle colline attorno a Spoleto, nella ballata di formazione *Häschchen in der Grube* (1969). L'Umbria come luogo nostalgico che promette un'altra vita, un bozzolo che trasformi l'uomo come una farfalla in un essere libero, per lo meno nell'istante della separazione. Una utopia tanto grande e tanto tangibile, già immancabilmente segnata nel suo interno dalla malinconia della fugacità».

Christoph Draxtra, *Sauros vergessene Gärten oder Umbrien im Villenfilm*, nel booklet del DVD *Amore e morte nel giardino degli dei*, FilmArt, 2014

MÄDCHEN MIT GEWALT

Regia: Roger Fritz; *soggetto:* Winfried Schnitzler; *sceneggiatura:* R. Fritz, Jürgen Knop; *fotografia:* Wolfgang

Kohl, Egon Mann; *montaggio:* Jutta Brandstaedter, Peter Przygodda, Christa Wernicke; *musica:* Irmin Schmidt; *interpreti:* Helga Anders, Klaus Löwitsch, Arthur Brauss, Monila Zinnenberg; *produzione:* Roger Fritz Filmproduktion/Smart; *origine:* RFT, 1970; *formato:* 35mm, col.; *durata:* 98'.
Copia 35mm da autore.

«Non è un'esagerazione: si dice che Anthony Mann e Robert Aldrich concordassero sul film che nessuno avrebbe mai osato girare. Roger Fritz invece lo ha realizzato: un film brutale e acuto su una notte in una cava di ghiaia. Con Helga Anders, Klaus Löwitsch e Arthur Brauss. Bisogna vedere come la violenza si avvolge nei sentimenti e non lascia alla vittima alcun espediente per vivere la violenza senza sentimenti».

Rainer Knepperger, *Sigi Götz Entertainment*, ottobre 2007

ZWISCHEN UNS BEIDEN

Regia: Roger Fritz; *soggetto:* dal dramma di Rhys Adrian; *sceneggiatura:* Ulf Mieke; *interpreti:* Helga Anders, Arthur Brauss, Rolf Zacher, Karola Goerlich; *produzione:* Stern TV; *origine:* RFT, 1971; *formato:* 35mm, col.; *durata:* 70'.
Copia Blu-ray (da VHS da 16mm) da autore.

«In *Zwischen uns beiden* Arthur Brauss e Helga Anders interpretano personaggi completamente diversi rispetto ai film precedenti, il che è veramente sensazionale. Brauss e Anders, in questo film schivo e adirato, parlano sempre del

loro primo incontro rovinato, che si è verificato l'estate precedente. Ora è inverno e decidono di far finta di incontrarsi nuovamente per la prima volta. Così si sbrogia la situazione e fa improvvisamente entrare i due in confidenza, come una coppia di vecchi che si annoia a morte. *Zwischen uns beiden* è un film d'amore radicale riguardo una coppia che non si ama. È inoltre una immagine terribilmente veritiera della Berlino degli anni '60: una città piena di vecchi. Minaccioso nel ricordo: un autobus pieno di giorno e vuoto di notte. Indelebile: il breve sguardo in una fabbrica di lampadine, dove Helga Anders, stanca morta, fissa una catena di montaggio, sulla quale una fragile montagna di faretto si accumula e minaccia di crollare. *Zwischen uns beiden*, girato per la televisione, fu accantonato per un anno prima di essere mandato in onda all'inizio del 1971».

Rainer Knepper, *Vorläufige Bemerkungen zu den Filmen von Roger Fritz*, «Gdinetmao», n. 12, giugno 1999

FRANKFURT KAISERSTRASSE

Regia: Roger Fritz; *sceneggiatura:* Georg Ensor; *fotografia:* Fritz Baader, Ernst W. Kalinke; *montaggio:* Karl Aulitzky; *interpreti:* Michaela Karger, Dave Balko, Ute Zielinski, Kurt Raab; *produzione:* CTV 72/Lisa-Film; *origine:* RFT, 1981; *formato:* 35mm, col.; *durata:* 87'.
Copia 35mm da Werkstattkino.

«Susanne e Rolf: due minorenni in fuga d'amore. Lontano dai genitori e dall'esercito federale, via dalla tristezza della

provincia, nell'allettante brulichio della città: là dove la vita è pulsante. Vengono sospinti a Francoforte, nella Keiserstraße, senza meta e facili da sedurre. Raccolti da fantastiche prostitute e sudici protettori, là dove le discoteche e i canali di scolo distano solo pochi passi. La loro giovane felicità costruita sulle rovine della società ha forse una chance? Vitalità e look da soap-opera tedesca dei primi anni '80, lasciatevi trascinare in un oscillare di emozioni deliranti e in questo racconto exploitation da Roger Fritz, un'opera sensazionale che «vuole stilizzare il quartiere della stazione di Francoforte in una Chicago tedesca» («Katholischer Filmdienst») e mostra che la riva del Meno, almeno per qualcuno, può essere il luogo più romantico del pianeta, illuminato dalla dolce luce della sera. «Ovviamente Roger Fritz ha realizzato film diversi, migliori. Ed Ernst Kalinke allora era il cameraman dei più bei film di Harald Reinl. Ciononostante quest'opera dozzinale risulta essere di grande ispirazione, perché Hanno Pöschlals fa sognare come gangster di un cinema della depressione tedesca, non nello stile di Fassbinder, ma in quello di Rowland Brown e William Wellman» (Rainer Knepper).

Hofbauer-Kommando, *Filmkollektiv Frankfurt*, novembre 2013

Hardcore, la musica del cuore, I



LA CUGINA DEL PRETE
The Fireworks Woman

Regia, montaggio: Abe Snake [Wes Craven]; *sceneggiatura:* W. Craven, Hørst Badörties; *fotografia:* H. Badörties; *musica:* Jacques Urbont; *interpreti:* Sarah Nicholson [Jennifer Jordan], Eric Edwards, Erica Eaton, Helen Madigan, Lefty Cooper, W. Craven; *produzione:* Lobster Enterprises; *origine:* USA, 1975; *formato:* 35mm, col.; *durata:* 83'.
Copia 35mm da Penny Video.

Il film è proposto in copia 35mm d'epoca, nella rara versione estesa italiana, attualmente la più completa in circolazione.

«Nel 1975 nasce *The Fireworks Woman* di cui [Craven] ha controllo totale come regista e scrittore, e che lo conduce alla ricerca del sesso come forza panica e liberatoria. [...] È un film terribilmente affascinante e personale; non è un mero prodotto esploiativo, ma un'opera che rientra in quella ricerca sperimentale, realizzata all'interno del genere pornografico, successivamente etichettata come *porno-chic*: la pornografia degli intellettuali, non disdegnata dalle signore e da certa intelligenza benestante. Titoli ormai entrati nel mito, come *Behind the Green Door* e *Deep Throat*, furono tra le opere costitutive del porno-chic in cui rientra, di diritto, anche *The Fireworks Woman*: per lo spirito poetico, per l'afflato letterario, per il tentativo di far convergere in una struttura coerente l'immagine-pornografia nella sua totale oggettività nuda (il dettaglio dell'atto, la pura anatomia) ed una

tralucenza mistica. Ma quello che rende *The Fireworks Woman* folle ed originale è la sua distintiva (e divertente) qualità di religiosa depravazione: crocifissioni, inginocchiamenti, punizioni, orgasmi celesti, visioni di cieli azzurri, sprofondamento nel peccato, confessionali: tutto un repertorio visivo con cui Craven gioca con grande ironia, riservandosi il ruolo di imbonitore del grande Carnevale. *The Fireworks Woman*, usa ogni mezzo – onirismo, montaggi alternati con effetto shock, dissolvenze nella luce bianca, uso creativo del sonoro – per fare del sesso uno strumento di conoscenza e rivoluzione. [...] Craven ci proietta nell'universo separato dell'amplesso: i corpi nudi dei due giovani si amano senza riserve, avvinghiati all'interno di una camera azzurra e spoglia. È indubbio che per Craven si tratta di mostrare i due amanti incestuosi in una sorta di paradiso; un'immagine di spirituale beatitudine che viene sottolineata dall'uso suggestivo del *Canone in D* di Pachelbel, brano che sottolinea tutti i rapporti della coppia, mentre le deviazioni da questo "stato di natura" si accompagnano a commenti sonori stridenti».

Marcella Leonardi,
«Nocturno», n. 156, novembre 2015

1917 (...1938...1948...1971...), the day the clown cried



DANS LA TRANCHÉE

In trincea

Regia, fotografia: Luca Comerio; *produzione:* Luca Comerio per Pathé Film; *origine:* Francia, 1917; *formato:* 35mm, b/n-col; *durata:* 20'.
Copia 35mm da Cineteca del Friuli.

«Le immagini ricostruiscono un percorso attraverso le trincee che si snoda dal mare, presso il cantiere di Monfalcone, all'Isonzo e alle cime ghiacciate delle Alpi, mostrando il suolo desertico dell'Altopiano del Carso e le rovine lasciate dal passaggio della guerra. Tra le macerie e la sporcizia sono ancora visibili le trincee scavate nel terreno dai soldati e i camminamenti coperti. [...] Comerio riprende i soldati all'interno della trincea mentre caricano e puntano le armi contro il nemico. Le trincee si allungano fino al cimitero di Gorizia, anch'esso in parte devastato dalle esplosioni. L'esercito procede verso la città superando un percorso pieno di ostacoli. Comerio indugia su un corpo abbandonato fra le macerie. [...] Con un "campo lunghissimo" Comerio riprende le cime montuose immerse tra spumose nuvole bianche in una luce serale: "*La mer de nuages qui entoure presque toujours le Montenero*".»

Elena Dagrada, Elena Mosconi,
Silvia Paoli, *Moltiplicare l'istante:*
Beltrami, Comerio e Pacchioni tra
fotografia e cinema, Il Castoro,
Milano, 2007

[3° CANALE] LENIN VIVO

Regia: Joaquim Jordà, Gianni Toti; *produzione:* PCI; *origine:* Italia 1970, *formato:* 16mm, b/n; *durata:* 31'.
Copia 16mm da Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico.

«Non è un film "celebrativo". Non è un telefilm (neppure da "anti-canale"). Non è un film propagandistico... Apre la serie dei filmati che i comunisti italiani dedicano al centenario della nascita di Vladimir Il'ic Ulianov Lenin, ma con una intenzione di rigore rappresentativo "lontano da ogni forma meramente celebrativa" (per usare una proposizione del Documento della Sezione Culturale del Comitato Centrale del PCI dedicato a "L'insegnamento di Lenin"), allo scopo di "avvicinarci al suo insegnamento con metodo rigorosamente critico". Per queste motivazioni, il film è, soprattutto, un primo esempio di filologia cinematografica documentaria, il risultato cioè di un lavoro di depurazione degli unici ventidue frammenti visuali di "Lenin vivo" che ci sono pervenuti dagli archivi di Mosca, di riavvicinamento critico all'immagine autentica di Lenin spogliata da ogni manipolazione. Una proposta dunque di stile leninista antipropagandistico, antiencomiastico, anticelebratorio, mirante a una storicizzazione delle stesse operazioni cinematografiche dell'epoca e delle successive manipolazioni».

Gianni Toti, *Piccola chiave di lettura per "Lenin vivo"*, dattiloscritto

IL COMPAGNO B...

Pack Up Your Troubles

Regia: George Marshall, Raymond McCarey; *sceneggiatura:* H.M. Walker; *fotografia:* Art Lloyd; *montaggio:* Richard Currier; *interpreti:* Stan Laurel & Oliver Hardy (voci Mauro Zambuto & Alberto Sordi), Donald Dillaway, Jackie Lyn Dufton, Mary Carr, James Finlayson, G. Marshall; *produzione:* Hal Roach; *origine:* USA, 1932 (versione italiana 1947); *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 68'.
Copia 16mm (da 35mm) da Cineteca Bruno Boschetto.

«Stanlio e Ollio vengono arruolati per combattere nella Prima guerra mondiale. Li vediamo progredire dal campo di addestramento fino al fronte, dove un loro commilitone viene ucciso. Quando i due tornano in patria vanno a visitare la figlia dell'amico e scoprono che viene maltrattata dai genitori adottivi, per cui la prendono con sé. A questo punto dovrebbero rintracciare i nonni, ma sanno solo che di cognome si chiamano Smith. Da questo punto si dirama una serie di disavventure, alcune divertenti. I due vedono un manifesto che annuncia uno scontro pugilistico, Steamboat Smith contro Kid McCarey (un *private joke*: Raymond McCarey è il co-regista del film). Trovano Steamboat Smith e Ollio gli presenta la bambina come la sua nipotina, al che il pugile pensa che si tratti di un ricatto e molla un destro a Ollio, che cade steso a terra. Uno stacco e si passa all'episodio successivo. C'è anche un pezzo da antologia, la scena rimasta più famosa di tutto il film, in cui la bambina, preparandosi per andare a

letto, racconta a Stanlio una fiaba della buonanotte, ed è *lui* che si addormenta».

Charles Barr, *Laurel & Hardy*,
Studio Vista, Londra 1967

VENTI ANNI DOPO Block-Heads

Regia: John G. Blystone; *sceneggiatura:* Charley Rogers, Felix Adler, James Parrott, Harry Langdon, Arnold Belgard; *fotografia:* Art Lloyd; *montaggio:* Bert Jordan; *interpreti:* Stan Laurel & Oliver Hardy (voci Mauro Zambuto & Alberto Sordi), Patricia Ellis, Minna Gombell, James Finlayson; *produzione:* Hal Roach; *origine:* USA 1938 (versione italiana 1948); *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 68'.
Copia digitale (da 16mm da 35mm) da Enzo Pio Pignatiello.

«Durante la guerra Mr. Laurel è lasciato sul fronte a tenere la posizione. Passati venti anni l'eroico soldato marcia ancora nella stessa trincea, sempre più profonda, mangiando le solite scatolette dell'esercito, e gettando i vuoti in quella che si potrebbe definire una montagna di barattoli. Ritornato a casa, è accolto trionfalmente, con tanto di articolo sul giornale. "Mai conosciuto uno più stupido" dirà Ollie leggendo la storia del soldato. Poi un "double-take" particolarmente riuscito indicherà che Ollie, in fondo, può benissimo conoscerne uno più stupido. "Mi credevano morto" spiegherà poco dopo il reduce a una ragazza. E lei: "Come fai a sapere di essere vivo?". Stan, dopo un lieve imbarazzo: "L'ho letto sul giornale". Una volta ritrovato l'amico perduto, Ollie lo inviterà a

casa, in modo da fare esplodere la sua situazione familiare (è sposato) e condominiale. Si torna, in pratica, all'intrigo tipico delle comiche con le mogli e degli ambienti animabili dall'interno, anche se si è partiti da una situazione iniziale dove si sente chiaramente l'influenza di Langdon».

Marco Giusti, *Stan Laurel & Oliver Hardy*, La Nuova Italia, Firenze, 1978

WE FAW DOWN

Regia: Leo McCarey; *sceneggiatura:* H. M. Walker; *fotografia:* George Stevens; *montaggio:* Richard Currier; *interpreti:* Stan Laurel & Oliver Hardy, Vivien Oakland, Bess Flowers; *produzione:* Hal Roach; *origine:* USA, 1928; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 20'. Copia 16mm (da 35mm) da Cineteca del Friuli.

«Stanlio e Ollio non possono lasciare le mogli per andare a giocare a poker, finché un amico non li chiama e Ollio finge che sia il loro capo che li invita all'Orpheum Theatre. [...] Tipico esempio di commedia matrimoniale, *We Faw Down* anticipa la trama di uno dei film più fortunati della coppia, *I figli del deserto*. Almeno una fonte ricollega lo spunto a una comica Keystone degli anni '10, anche se secondo una giornalista inglese dell'epoca (Margaret Chute del "Royal Pictorial Magazine") l'idea sarebbe stata proposta dallo stesso Hardy, che si era ispirato ad alcuni pettegolezzi ascoltati dalla sua lavandaia».

Glenn Mitchell, *The Laurel & Hardy Encyclopedia*, Batsford, Londra, 1995

LA FORZA E LA RAGIONE - INTERVISTA A SALVATORE ALLENDE

Regia: Roberto Rossellini, Emidio Greco; *fotografia:* Roberto Girometti; *interventi:* Salvador Allende, R. Rossellini; *produzione:* Renzo Rossellini jr per San Diego; *origine:* Italia [1971-]1973; *formato:* 16mm, col.; *durata:* 45'. Copia digitale (da 16mm) da Cineteca Nazionale (restauro con Cineteca di Bologna e Istituto Luce).

«L'*Intervista a Salvatore Allende*, un documento di eccezionale importanza testimoniale anche se girato come un qualsiasi special televisivo, doveva far parte di un progetto più vasto di interviste a grandi della Terra, fra cui Mao Tse-tung, di cui resta l'unico realizzato: primo tassello di una "enciclopedia politica"?».

Adriano Aprà, *Rossellini documentarista?*, in Luca Caminati, *Roberto Rossellini documentarista. Una cultura della realtà*, Carocci/MiBAC/Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 2012

IL LIBRO CONTRO LA MORTE
(Das Buch gegen den Tod)
di Elias Canetti

Ricostruzione 2014 di testi 1942-1994, versione italiana a cura di Ada Vigliani, Adelphi 2017. Copertina Alexandre Alexeïeff dall'edizione 1929 di *Les frères Karamazov* di Fëdor Dostoevskij.



Dal film *Il tentato suicidio nell'adolescenza* (T.S. Giovanile)

IL TENTATO SUICIDIO NELL'ADOLESCENZA (T.S. GIOVANILE)

Regia: Ermanno Olmi; *origine:* Italia, 1968; *formato:* 16mm, b/n; *durata:* 35'. Copia digitale (da 35mm) da Istituto Luce - Cinecittà e Fondazione Luigi Micheletti.

Il ritrovamento del filmato di Ermanno Olmi su *Il tentato suicidio nell'adolescenza* (1968) nel fondo Cinestabilimento fratelli Donato, acquisito dalla Fondazione Micheletti nei primi anni '90, e ora nella disponibilità del musil (museo dell'industria e del lavoro) di Brescia, sembra il frutto di misteriose congiunzioni. Ermanno Olmi è stato vicino a tutta la fase di realizzazione del musil (articolato su quattro sedi, di cui tre funzionanti e una in costruzione). Ha seguito con particolare interesse il completamento e l'avvio della sede di Cedegolo-Valle Camonica, dedicata alla energia idroelettrica, dove si può avere un'idea del suo lavoro, ad un tempo documentario e poetico, svolto in gioventù per la Edison. Lo stesso museo, in uno splendido edificio industriale di inizi '900, contiene reperti e memorie che si riallacciano direttamente al suo primo film a soggetto *Il tempo si è fermato* (1959), girato negli impianti in quota della Valle. D'altro canto, apprezzando il lavoro che da tempo stiamo conducendo sul mondo contadino, ha voluto coinvolgerci direttamente in *Terra Madre* (2009). Anche il documentario del '68, ritrovato da Maurizio Orsola dell'Istituto Luce con la collaborazione del nostro Stefano Guerrini, oltre al si-

gnificato in sé come piccolo tassello della filmografia di un grande autore, si inserisce perfettamente in un insieme di iniziative che stiamo varando per una rivisitazione storico-critica degli anni della contestazione. Sapendo che non potremo mai ricambiarti adeguatamente, permettimi almeno di dire pubblicamente: Grazie Ermanno. (Pier Paolo Poggio)

VEDETE, SONO UNO DI VOI

Regia: Ermanno Olmi; *sceneggiatura:* Marco Garzonio, E. Olmi; *fotografia:* Fabio Olmi; *montaggio:* Paolo Cottignola; *interventi:* Carlo Maria Martini, E. Olmi, Giovanni XXIII; *produzione:* Roberto Ciccutto per Cinecittà Luce/Raicinema; *origine:* Italia 2017; *formato:* video, col.; *durata:* 76'.

Copia digitale da Istituto Luce - Cinecittà.

«Comincia dall'umanità di una sofferenza ingigantita dal vuoto della cameretta, all'Aloisianum di Gallarate, la dedica cinematografica di Ermanno Olmi al cardinal Martini. In un luogo che non è un luogo ma uno stato dello spirito, con la flebo che sgocciola, il tic tac di una sveglia, il crocifisso sul muro e una finestra aperta sul bosco che evoca libertà e misteri, silenzi e addii. La prima sequenza evoca quasi una trascendenza, con la voce del regista che sembra quella affaticata e lenta del cardinale malato, e si sovrappone a essa per diventare l'io narrante di un testamento etico nel quale la forza della parola, fin dall'inizio, supera e salva ciò che muore. «La sua esistenza profetica è un do-

no che non va disperso», dice il regista finalmente libero da un impegno preso quattro anni fa. La scelta di essere lui stesso interprete e lettore dei messaggi del cardinale mette subito in chiaro il significato del titolo dato al film [...]. Olmi racconta il cardinale come una parabola del Novecento, la sua umanità illuminata dalla fede, il lungo ministero a Milano attraversato da dubbi e inquietudini, la figura alta e carismatica del biblista capace di ascoltare e interpretare le ansie del presente, cercando una risposta nel Vangelo e nelle Sacre scritture. «Dalla prima intervista ci siamo intesi, abbiamo capito che coltivavamo da ambiti diversi lo stesso orticello. Il suo Vangelo è anche il mio, la sua capacità di interrogare le coscienze, di mettersi in ascolto, di guardare agli umili con lo stesso rispetto che si deve dare a ogni figlio di Dio, è una grande lezione, lascia un'eredità pesante alla Chiesa e a tutti noi»».

Giorgio Schiavi,
*«Racconto il cardinale Martini.
Un dono che non va disperso»*,
«Corriere della Sera», 4 febbraio 2017

Elenco alfabetico degli autori

Giorgio Bianchi	68
Roberto Bianchi Montero	77
Sergio Bergonzelli	69
John G. Blystone	93
Milan Bukovac	40
Henri Calef	73
Mario Camerini	55
Nando Cicero	79
Jem Cohen	16
Luca Comerio	92
Wes Craven	90
Damiano Damiani	56, 60, 67, 69
Giuseppe De Santis	63, 65
Rino Di Silvestro	77
Leïla Férault-Levy	16
Roger Fritz	81-88
Lucio Fulci	79
Augusto Genina	54, 59, 72
Pietro Germi	57, 60, 62, 64, 65, 66
Ettore Giannini	73
Tomislav Gotovac	30, 36-42
Emidio Greco	94
Seth Holt	45-50
James W. Horne	72
Léo Joannon	62
Joaquim Jordà	92
Fotos Lambrinos	21
Antonio G. Lauer [T. Gotovac]	40
George Marshall	93
Ivan Martinac	32-35, 37
Leo McCarey	94
Raymond McCarey	93
Giorgio Moser	64
Zdravko Mustać	33
Ermanno Olmi	95

Mihovil Pansini	30, 40, 42
James Parrott	73, 93
Živojin Pavlović	35
Elio Petri	63, 65, 67
Ferdinando Maria Poggioli	54, 55, 57, 58, 59
Ivan Ramljak	42
Jackie Raynal	43-44
Ludovica Ripa di Meana	57
Giancarlo Roscioni	57
Roberto Rossellini	94
Tewfik Saleh	51-52
Enrico Maria Salerno	61
Piero Schivazappa	76
Eckhart Schmidt	80, 85
Hans Schott-Schöbinger	76
Alberto Sordi	62, 78, 93
Lazar Stojanović	35-37, 40
Dimos Theos	17-28
Giuliano Tomei	56
Gianni Toti	92
Luchino Visconti	68, 82, 84, 85
Luigi Zampa	64

Elenco alfabetico dei film in programma

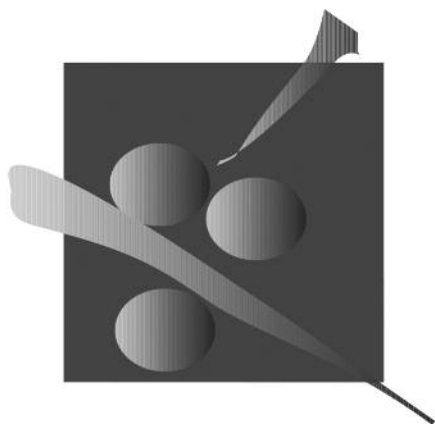
67 *A ciascuno il suo*, 1967, Elio Petri
 54 *Addio giovinezza!*, 1940, Ferdinando Maria Poggioli
 52 *al-Makhdu'un*, 1972, Tewfik Saleh
 76 *Andrea - Wie ein Blatt auf nackter Haut...*, 1968, Hans Schott-Schöbinger
 69 *L'angelo con la pistola*, 1992, Damiano Damiani
 68 *Assicurasi vergine*, 1967, Giorgio Bianchi
 62 *Atollo K*, 1951, Léo Joannon
 79 *Black Cat (Gatto nero)*, 1981, Lucio Fulci
 42 *Brodovi i dalje ne pristaju*, 2017, Ivan Ramljak
 62 *Il cammino della speranza*, 1950, Pietro Germi
 58 *Il cappello da prete*, 1944, Ferdinando Maria Poggioli
 61 *Cari genitori*, 1973, Enrico Maria Salerno
 57 *Carlo Emilio Gadda*, 1972, Ludovica Ripa di Meana e Giancarlo Roscioni
 73 *Carrefour des passions*, 1948, Ettore Giannini, Henri Calef
 65 *La città si difende*, 1951, Pietro Germi
 93 *Il compagno B...*, 1932, George Marshall, Raymond McCarey
 78 *Il comune senso del pudore*, 1976, Alberto Sordi
 69 *Cristiana monaca indemoniata*, 1972, Sergio Bergonzelli
 16 *Crossing Paths with Luce Vigo*, 2010, Jem Cohen
 90 *La cucina del prete*, 1975, Wes Craven
 50 *Danger Route*, 1967, Seth Holt
 92 *Dans la tranchée*, 1917, Luca Comerio
 26 *Diadikasia*, 1976, Dimos Theos
 77 *Una donna per 7 bastardi*, 1974, Roberto Bianchi Montero
 64 *È nata una stella*, 1951, Giorgio Moser
 21 *Ekato ores tou mai*, 1963, Dimos Theos, Fotos Lambrinos
 28 *Eleatis xenos*, 1996, Dimos Theos
 44 *Un film 1988/2018 - Journal de Jackie*, 2017, Jackie Raynal
 34 *Fokus*, 1961, Ivan Martinac
 94 *La forza e la ragione - Intervista a Salvatore Allende*, 1973, Roberto Rossellini, Emidio Greco
 88 *Frankfurt Kaiserstraße*, 1981, Roger Fritz
 59 *La gelosia*, 1915, Augusto Genina
 59 *Gelosia*, 1942, Ferdinando Maria Poggioli
 60 *Gelosia*, 1953, Pietro Germi

86 *Häschen in der Grube*, 1969, Roger Fritz
 40 *Hot Klab of Frans ili Salt Peanuts*, 2007, Tomislav Gotovac
 27 *Kapetan Meitanos, i eikona enos mythikou prosopou*, 1987, Dimos Theos
 21 *Kierion*, 1968-1974, Dimos Theos
 38 *Kružnica (Jutkevič - Count)*, 1964, Tomislav Gotovac
 35 *Lavrint*, 1961, Živojin Pavlović
 76 *The Laughing Woman*, 1969, Piero Schivazappa
 85 *Il lavoro*, 1962, Luchino Visconti
 92 *Lenin vivo*, 1970, Joaquim Jordà, Gianni Toti
 16 *Luce, à propos de Jean Vigo*, 2016, Leïla Férault-Levy
 77 *La lupa mannara*, 1976, Rino Di Silvestro
 86 *Mädchen, Mädchen*, 1967, Roger Fritz
 87 *Mädchen mit Gewalt*, 1970, Roger Fritz
 33 *Martinac (Čisti film)*, 2015, Zdravko Musta
 40 *Mihovil Pansini - Brodovi ne pristaju*, 2008, Milan Bukovac
 67 *La moglie più bella*, 1969, Damiano Damiani
 33 *Monolog o Splitu*, 1962, Ivan Martinac
 49 *The Nanny*, 1965, Seth Holt
 54 *Nous ne sommes plus des enfants*, 1935, Augusto Genina
 72 *Nostra moglie*, 1931, James W. Horne
 47 *Nowhere to Go*, 1958, Seth Holt
 35 *Ona voli*, 1968, Lazar Stojanovi
 64 *L'onorevole Angelina*, 1947, Luigi Zampa
 56 *Piazzale Loreto*, 1980, Damiano Damiani
 36 *Plastični Isus*, 1971, Lazar Stojanovi
 38 *Plavi jabač (Godard - Art)*, 1964, Tomislav Gotovac
 38 *Pravac (Stevens - Duke)*, 1964, Tomislav Gotovac
 39 *Prijepodne jednog fauna*, 1963, Tomislav Gotovac
 65 *Roma ore 11*, 1952, Giuseppe De Santis
 60 *Il rossetto*, 1960, Damiano Damiani
 73 *Scale... musicali*, 1932, James Parrott
 42 *Scusa signorina (Antifilm)*, 1963, Mihovil Pansini
 66 *Signore & signori*, 1966, Pietro Germi
 55 *Sissignora*, 1942, Ferdinando Maria Poggioli
 49 *Station Six-Sahara*, 1963, Seth Holt
 27 *Stavros Tornes, o photographos tis diasporas kai tou ephimerou*, 1989, Dimos Theos
 63 *La strada lunga un anno*, 1958, Giuseppe De Santis

48	<i>Taste of Fear</i> , 1961, Seth Holt
95	<i>Il tentato suicidio nell'adolescenza (T.S. Giovanile)</i> , 1968, Ermanno Olmi
57	<i>Il testimone</i> , 1946, Pietro Germi
56	<i>Il Tevere</i> , 1958, Giuliano Tomei
72	<i>L'ultimo lord</i> , 1932, Augusto Genina
95	<i>vedete, sono uno di voi</i> , 2017, Ermanno Olmi
93	<i>Venti anni dopo</i> , 1938, John G. Blystone
85	<i>Verstummte Stimmen</i> , 1962, Roger Fritz
55	<i>Via Margutta</i> , 1960, Mario Camerini
79	<i>W la foca</i> , 1982, Nando Cicero
94	<i>We Faw Down</i> , 1928, Leo McCarey
80	<i>Das Wunder</i> , 1985, Eckhart Schmidt
42	<i>Zabod</i> , 1963, Mihovil Pansini
85	<i>Zimmer im Grünen</i> , 1964, Roger Fritz
87	<i>Zwischen uns beiden</i> , 1971, Roger Fritz

Sommario

6	<i>Outside the Law</i> di Sergio M. Grmek Germani
15	a Luce Vigo
17	Premio Anno uno. Dimos Theos, straniero di Grecia, I
29	Castelli di sabbia. L'avanguardia croata e i ponti con l'avanguardia serba, I
43	Jackie Raynal, da Zanzibar a Trieste
45	Seth Holt, il gotico errante, I
51	Il cinema di tutti gli ingannati. Per una personale di Tewfik Saleh, I
53	Germogli. Corrispondenze di cineasti italiani, I
71	Il museo sognato da Luigi Comencini, Alberto Lattuada, Mario Ferrari. Incontro con la Cineteca Italiana
75	Che cos'è il cinema? Dagmar Lassander
81	Viaggio in Italia, viaggio in Germania. Omaggio a Roger Fritz
89	Hardcore, la musica del cuore, I
91	1917 (...1938...1948...1971...), the day the clown cried
98	Elenco alfabetico degli autori
100	Elenco alfabetico dei film



Š K E R K



caffè teatro verdi







TAVERNA
SAPORI GRECI




THERESIA
MITTEL BISTROT

Savoia Excelsior Palace
TRIESTE
STARHOTELS
COLLEZIONE




AMELIA
dolce g.b.

L'Associazione Anno uno
dà appuntamento per la
XVII edizione di

I mille occhi

festival internazionale del cinema e delle arti

www.imilleocchi.com



@IMilleOcchi



I Mille Occhi